إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

دلالة المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مريم اكبرى موسى آبادى*

محمد خاقانى اصفهانى**

الملخص

يكتسب المكان فى الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذى تجرى فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول فى بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات. ثمّة افتراق كبير بين المكان فى الواقع والمكان فى الرواية؛ إن المكان فى الرواية ليس هو المكان فى الواقع الخارجى ولو سمّاه الروائى باسم له مسمّى فى الخارج، إن المكان الروائى لفظى متخيل تصنعه اللغة حتى يقوم فى خيال المتلقى. المكان عندما يدخل فى عالم الرواية يصبح دالا يدلّ على مدلول ايدئولوجى أو سايكولوجى نستطيع أن نستفيد من دراسته فى تحليل الرواية. ثم إن المكان يشمل ما فيه من الأشياء والألوان والأصوات والروائح وهذه الأجزاء تدلّ على أحاسيس الشخصية وأفكارها.

أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة إيدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه.

الكلمات الدليلية: الأدب القصصى، الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، المكان الروائى.

*. طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Maryam_akbarim@yahoo.com

**. أستاذ فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٢/١٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/١٩هـ. ش

المقدمة

إن المكان ظاهرة لاحدّ لها، فكما تنطوى على غرفة صغيرة، تتّسع حتى تشمل العالم بأسره؛ المكان بنية دالّة فى عالم الخارج، وعندما يدخل النص السردى يغدو علامة سيميولوجية "وهو يشكّل داخل الرواية، لوناً إيقاعياً متناغماً مع سائر الألوان الإيقاعية المترتّبة علي الشخصيات والأحداث". (زيتون، لاتا: ٦٦) يمثّل المكان عنصرا له دلالات سايكولوجية ظاهراتية تؤثّر فى دلالة الرواية، فعلى سبيل المثال: الصحراء فضاء واسع مترامى الأطراف، وكل شىء فى الصحراء عبارة عن امتدادات متصلة، ولذلک يمتلک الصحراوى ذهنية غير مركّبة تنظر إلى الكلى من دون حواجز، فيميل دائما إلى الحرية والانفلات. (الآلوسى، لاتا: ٢)

الصورة المكانية فى الرواية ـ أى تجسيد المكان ـ ليست تشكيلاً للأشكال والألوان فحسب ولكن هى تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات الخ... . (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١١)

فى هذه المقالة ندرس فى البداية حياة الطيب صالح بالإجمال ثم نتطرق إلى الأمكنة التى وصفت فى هذه الرواية حتى نتعرّف على دلالة المكان الروائى.

نبذة عن حياة الطيب صالح

الطيب صالح أو عبقرى الرواية العربية ـ كما جرت العادة عند بعض النقاد على تسميته ـ أديب من السودان، اسمه الكامل الطيب محمد صالح أحمد. ولد عام ١٩٢٩م ـ ١٣٤٨ق فى إقليم مروى شمالى السودان بقرية الدبة؛ وتوفى فى إحدى مستشفيات العاصمة البريطانية لندن التى أقام فيها فى ليلة الأربعاء ١٨ شباط/فبراير ٢٠٠٩ الموافق ٢٣ صفر ١٤٣٠ق. عاش مطلع حياته وطفولته فى ذلک الإقليم، وفى شبابه انتقل إلى الخرطوم لإكمال دراسته، فحصل من جامعتها علي درجة البكالوريوس فى العلوم. سافر إلى إنجلترا حيث واصل دراسته، وغيّر تخصصه إلى دراسة الشؤون الدولية السياسية. بدأت علاقة الطيب صالح مع الكتابة فى وقت مبكر، عكس ما هو رائج، إذ كتب أول قصة قصيرة عام ١٩٥٣، بعنوان "نخلة على الجدول"، ستنشر لاحقاً ضمن المجموعة القصصية "دومة ود حامد". كتب العديد من الروايات التى ترجمت

إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهى: "موسـم الهجرة إلى الشـمال" و"عرس الزين" و"مريود" و"ضو البيت" و"دومة ود حامد" و"منسى إنسان نادر على طريقه". تعتبر روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" واحدة من أفضل مائة رواية فى العالم، وقد حصلت على العديد من الجوائز، وقد نشـرت لأول مرة فى أواخر السـتينات من القرن العشرين فى بيروت، وتم تتويجه كـ"عبقرى الرواية العربية".

المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال

مـن الأمكنة الهامة التى وصفها الكاتـب فى الرواية وأثّرت دلالتها فى دلالة الرواية هى غرفة الشخصية الرئيسة، مصطفى سعيد، ودار الجد، فندرس هذه الأمكنة.

غرفة نوم مصطفى سعيد فى لندن

كثـيرا ما يلجأ الطيب صـالح إلى تلوين أمكنته بالذكـرى الماضية، وبما يأتى به من الأشياء والصور والروائح يحيى المكان القديم/الذكرى، فيبعث الحياة الجميلة بمظاهرها العتيقة.

إنّ لغرفة نوم مصطفى سعيد وصفين فى الرواية نأتى بهما:

«غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسى دافئ، والسرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسـجية، موضوعة فى زوايا معينـة. وعلى الجدران مرايا كبـيرة ... تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى. ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها.» (صالح، لاتا: ٣٤)

«وفى لندن أدخلتها بيتى، وكر الأكاذيب الفادحة، التى بنيتها عن عمد، أكذوبة أكذوبة. الصنـدل، والند، وريش النعـام، وتماثيل العاج، والأبنوس، والصور، والرسـوم لغابات النخل على شـطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخب السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشـجار التبلدى فى كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير

والشـــلک، حقول الموز والبن فی خط الإستواء، والمعابد القديمة فی منطقة النوبة، الكتب العربيـــة المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفی المنمق، السـجاجيد العجمية والســتائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة فی الأركان.» (المصدر نفســه: ١٤٧)

مثل هذه الأمكنة تنتسـب إلى ما يسـمّى بـالأمكنة الحنينية التی تذكرنا بالماضی والحنين إليه. (النابلســی، ١٩٩٤م: ٦٩) فهذه الصور والأشـياء والروائح يذكّر مصطفی سعيد وعشيقاته بالمناخات الإستوائية والآفاق الأرجوانية، ففيهن كان التعلّق بمثل هذه المناخات: «كانت عكسی تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنـت فی عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشـمال والصقيع.» (صالح، لاتا: ٣٤)

قـد زيّن الكاتب المكان برسـوم وتماثيل لأنه يحاول أن يوسّـع مـن دائرة جماليات المكان، وهذا التوسـيع قد خرج من الكل/الغرفة إلى الجزء/التماثيل والرسوم وغرضه فی ذلک التنويع الجمالی.

إن هـذا المكان لم يصوره الكاتب تصويراً ضوئيـاً خالصاً، دون أن يضفی عليه من تجربته الذاتية الفنية شيئاً، بل للمكان وللأشياء الموجودة فيه وظيفة فنية.

إن الحواس الثلاث الشمّ، واللمس، والبصر من المكوّنات الرئيسية لهذا المكان.

اللمس: "وسجاد سندسی دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام"

البصـر: "وأضـواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسـجية، موضوعة فی زوايا معينة" وكل الرسوم والتماثيل تلاحظ بحاسة البصر

الشمّ: "تعبق فی الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفی الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب"

هذه الجماليات المكانية تتلاشـی عندما تحضر جماليـات المرأة، «غرفة نومی كانت مثل غرفة عمليات فی مستشـفی. ثمة بركة ساكنة فی أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركهـا.» ولا ننسـی أن جماليات المكان ليسـت فی ذات المكان ولكـن بما يؤديه من أغـراض. هذه الغرفة أصبحت فخّاً تقع فيه الفريسـة بما وضع فيـه من المُغريات وهذه

المغريات تنبعث من حبّ النسـاء الأوروبيات للشرق بكل ألوانه الحارة. «رأتنى فرأت شـفقاً داكناً كفجر كاذب. كانت عكسـى تحنّ إلى مناخات إسـتوائية، وشموس قاسية، وآفـاق أرجوانيـة. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشـمال والصقيع.»

تقول آن همند لمصطفى سعيد: «تقول لى أنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتسـمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشـمال البعيدة التى ليس لها سـواحل.» (صالح، لاتا: ١٤٧) إن الحرارة فى لون عين مصطفى ـ وهذا رمز للشـرق ـ تجذب البرودة والزرقة فى عين آن همند ـ وهذا رمز للغرب ـ فاصطدام طرفى هذه الثنائية الشـرق/الغرب تمثل فى المكان/ غرفة النوم المحلّى بالتماثيل والرسوم التى لها وظيفة فنية فهى تخدم معمارية الرواية. إن العناصر المكونة لهذه الرسوم هى الضوء واللون والحرارة وكلها رمز للشرق.

هذا التقاطب بين الشـرق والغـرب بالألوان أو بالبرودة والحرارة سنشـاهده مرة أخـرى فى وصف غرفة مصطفى سـعيد فى القرية، وفى الروايـة ايضا نجده عندما يروح الراوى إلى الخرطوم بالسـيارة، يصف الطريق المفعم بالحرارة وأشـعة الشـمس، يخبَر المسافرون بأن امرأة قتلت زوجها، فالراوى يعتقد بأن الشمس هى العدو القاتل؛ ومرة أخرى عندما يروى مصطفى سعيد قتله لجين مورس يصف برودة الجو كأن البرودة هى القاتلـة. ولايخلو من الفائدة الإشـارة إلى أن هاتين النقتطـين تذكّرنا برواية "الغريب" لـ"آلبر كامو"، يقتل فيها البطل إنسانا، وعندما يحاكَم فى المحكمة يقول دائما إن الجو فى شاطئ البحر كان حارّا.

كما أسلفنا المرأة لها حضور فاعل فى المكان، وهذا يشاهد حتى فى الرسوم: «فتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير والشـلک.» فالطبيعة ـ التى تمثّلها الرسوم ـ والمرأة همـا العنصران الرئيسـان لبناء المـكان. ثم إن المرأة أو الشـخصية ـ بتعبير أعم ـ لها تأثير فى تشـكيل هـذا المكان. فآن همند ـ عشـيقة مصطفى سـعيد ـ كانت متعبة من الحضـارة الغربية، وكانت مترددة فى اعتناق البوذية والاسـلام؛ فهـذه الغرفة زيّنت بما تغريها. هذه الغرفة أو الملهى الشـرقى «كانت معبدا عربى الديكور، إفريقى الطقوس.»

(طرابيشــى، ۱۹۹۷م: ۱٥۷) فمصطفى ســعيد كان فنانا فى خلق الأجواء والديكورات للمتعبــات الهاربات من حضــارة الحديد. يقول محيى الدين صبحى إنّ «بيت المرء معبّر عن شــخصيته وذوقه وائتمانه وثقافته. وهو مسرح حياته الداخلية وانعكاس لصورته عن نفســه. فلا عجب إن كان بيت مصطفى ســعيد ـ فى نظره ـ شــريكاً له فى جرائمه.» (صبحى وآخرون، ۱۹۸۱م: ٥٤)

غرفة مصطفى سعيد فى القرية

يقول ياســين النصير، المنتقد العراقى، إن الغرفة دالّ، وما تحتويه من أسرار الماضى وشــخصية الحاضر مدلول. (النصير، ۲۰۱۰م: ۷۲) غرفة مصطفى سعيد فى القرية كحفرة عميقة تتجمع فيها كل أسراره. هذه الغرفة ليست مكانا للنوم أو الراحة بل مكان لحفظ الأسرار، لحفظ الإرث الثمين، الكتب، الآثار القديمة، اللوحات الزيتية، الأشياء الثمينة. فى مثــل هذه الغرف التى توجــد فى أكثر البيوت تتوزع الظلمة باســتمرار، لاتصلها يد الأطفال أو النسوة. أهمية مثل هذه الغرف تكمن فى شفاءها آلام الإنسان. «فى الغرف ـ الســرداب ـ لا يتشكل فعل جديد، ولا يبتدئ منطلق جديد، بل إن ما يحدث هو إعادة الشــباب لفعل اســتهلك، ولعمل أصابه خلل، ولهذا فهو ملجأ للإنسان القلق، للإنسان الوجــل؛ وعندما تطأ قدماه أرضه، ويســتقر جالســا فيه، يمزج مخاوفــه مع ما تختزن من مخاوف الأولين وأسرارهم، عندئذ سيخرج متطهرا من الخوف والخلل والاضطراب؛ لقد شفى تماما، وها هو يعود إلى الحياة ثانية معافا.» (المصدر نفسه: ۱۰٤)

مثل هــذه الغرفة المنزوية فى البيت يمكن أن نقارنها بالســرداب الذى يصبح ميدانا لانثيال اللاوعى فى الشــخصية؛ «لكن حقيقة السرداب الفنية لا تكمن إلا فى استنساخ شكله فى غرف أخرى موجودة على الأرض، ولذلك يصبح السرداب مفهوما وتشكيلا لطابع خاص اختاره القاص دون غيره ليوظف من خلاله أحداثا لأفكار، وشــخصيات لموضوعــات، فهو الذات الشــعبية الدفينة فى الأعماق، هو الصندوق المقفل، الموشــوم بالعذاب والسحر والجن، هو القلعة الكائنة فى أعماق الأرض وهو المأمن والخلاص من عتبات الزمن، على جدرانه كتب الإنسان البدائى تاريخه، فكانت الكهوف الماضية منه،

وعلى جدرانه يكتب اليوم الإنسان الشعبى مخاوفه وآماله، فكانت الغرف تاريخا لتاريخ وقنـاة زمنيـة طويلة لا حد لنهايتها. والكائن القابع فى أعماقها لا بد له من الخروج من السـرداب، كلما أحس أن خللا ما قد حدث فى العـالم الخارجى.» (النصير، ٢٠١٠م: ١٠٢)

أصبحت هذه الغرفة كهفا فى لاوعى مصطفى سـعيد، يسـجّل علـى جدرانه تاريخ حياته لئلّا تطمسـه الأيام، وفى مسـتوى أكبر أصبحت الغرفة كهفا يسجّل فيه الشرقى المصاب بالصراع بين الحضارتين الشرقية والغربية تاريخَه المفعم بالآلام والمخاوف على جدرانه.

هذه الغرفة بتواجد اللوحات الزيتية والصور الفتوغرافية لعشـيقات مصطفى سعيد يجب ألّا تفتحها زوجته "حسنة"، فأصبحت مقفلة منزوية.

لقد تدرّج الكاتب فى التعرف على المكان كما تتدرج الكاميرا السينمائية بلقطاتها. فأول ما تعرفنا عليه عمومية الأشـياء الكبيرة، ثم بعد فترة زمنية تنتقل بنا إلى تفاصيل واضحـة ظاهرة أكثر دقة فى تلك الأشـياء وبعد أن يمضى وقت آخـر تروح الكاميرا متغلغلة فى روح الأشـياء، فتكشـف لنا عـن معناها وطريقة توزيعهـا ونوعية الأفكار الكامنة بها.

إن هذا المكان ينتسـب إلى الأمكنة التى تسـمّى بالأمكنة المطلقة؛ والمكان المطلق هو المكان الذى «يحتوى نفسـه، ويحتوى المرأة، ويحتـوى مكاناً آخر كلوحة، أو تمثال، أو قنـاع، أو طبق من القش، أو جونـة من القش موضوعة فى زاوية من زوايا الحجرة. والأهـم من ذلك أن هذا المـكان يكون خالياً من الكلام والعمل، مثله مثل الموسـيقا المطلقـة Absolue . فلا كلام، ولا فعل فى هذا المقطع الجمالى، ولا حركة؛ وإنما هناك عدسة كاميرا تلتقط، وريشة ترسم، بصمت تامّ.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٧٠)

كمـا بإمكاننـا أن نطلق على هذا المكان المكان المركّب الذى يحوى نفسـه ويحوى مكانـاً آخر، غالبا ما يكـون لوحة أو عدة لوحات فى المكان، تحتل مسـاحة نصية فى النص، أكبر من المساحة التى يحتلّها وصف المكان نفسه. (المصدر نفسه: ١٦٤)

يفصـل القوس الحجرة نصفين، وشـكل القوس شـكل معمارى جمـالى عربى قديم

معروف. (المصدر نفســه: ١٧١) فهذا الشــكل يحرک الذاكرة لتكون شهوداً على المكان، كما يقول غالب هلسا: «يوجد المكان عندما نكون شهوداً عليه؛ إذا ابتعد أو أدار ظهره، اختفى المكان. والذاكرة هى التى تحافظ على المكان؛ افتقاد الذاكرة، يعنى افتقاد الهوية وبالتالى الانتماء.» (المصدر نفسه: ١٦١)

إن الطيب صالح اســتفاد مــن اللونين الأصفر والأحمر فى وصــف عمودى القوس، اللون الأحمر من ألوان الســلم الذهبى فى الرســم، وهذا السلم اللونى خاص بالمدرسة الرومنتيكية فى الرســم التى تزعمها "ديلاكروا" واللون الأصفر من ألوان السلم الفضى واســتعمال هذين اللونين إضافة إلى شكل القوس يدلّ على معرفة الكاتب بالجماليات المكانية. (المصدر نفسه: ١٣٠و١٧٠)

مــن العناصر المكونة لهذا المكان اللون، والضــوء بالكبريت أو الفانوس، والرائحة، والذكرى، والشــكل. أضاء ضوء الفانوس هذه الغرفــة المظلمة؛ فجدلية الضوء والظلمة المسيطرة فى الغرفة أحدثت جماليات هذا المقطع.

«رائحة الطوب والخشب والند الحريق والصندل .. والكتب. يا الهى. الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، كتب كتب كتب. أشعلت سيجارة وملأت رئتى بالرائحــة الغريبــة. يا له من مغفــل. هل هذا فعل إنســان أراد أن يبدأ صفحة جديدة؟ ســأفوضها على رأسه. سأحرقها. وأشعلت النار فى البســاط الناعم تحت قدمى ولبثت أراقبها وهى تلتهم ملكاً فارسياً على جواد يسدد رمحه نحو غزال يعدو مبتعدا. ورفعت المصباح فإذا أرضية الغرفة كلها مغطاة بأبسطة فارسية. ورأيت أن الحائط المقابل للباب ينتهى بفراغ. ذهبت إليه والمصباح فى يدى فإذا هو .. يا للحماقة، مدفأة. تصوروا، مدفأة انكليزيــة بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة مــن النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، وعلى جانبى المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشــجر بينهما منضدة مســتديرة عليها كتــب ودفاتر. ورأيت وجه المرأة التى ابتســمت لى قبل لحظات. لوحة زيتية كبيرة فى إطار مذهب على رف المدفأة والتوقيع فى الركن الأيمن (م. سعيد).» (صالح، لاتا: ١٣٧)

إن الطيب صالح اســتعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين هما: حاسة البصر

وحاسة الشمّ، فالأولى ضرورية لكل روائى رسام، وأما حاسة الشمّ هنا أداة من أدوات الذكرى والذاكرة، فهى تشير إلى زمن الماضى.

هذه الغرفة قامت بوظيفة سردية فأصبحت تحيى فى ذاكرة الراوى ما حدث فى لندن لمصطفى سعيد وعشيقاته. فالمكان هنا يجسّد الزمن الماضى وما حدث فيه، فلم يعد مظهرا تزويقياً بل أصبح جزءاً أساسياً من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق وتتناسق مع جماليات الرواية الكلية. المكان هنا ليس مجالاً لاستعراض قدرات الروائى فى الوصف أو فى الرسم ولكنه قام بأداء خدمة فنية للرواية فأصبح بطلاً.

النقطة الهامة هنا أن المكان لا يقدم أى بعد جمالى يُذكر. فالإنسان من خلال حركته فى المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة و لا روح فيها. «كذلک فإن الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذى يختار من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويساعده على أن ينقل ما يريد أن يقوله.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٩٦) إن هذه الغرفة كانت معزولة مقفلة لا يسمح أحد بالدخول فيها فالباب الحديدى يمكن أن يرمز إلى كون الغرفة غير قابلة للدخول وفى معنى أوسع يرمز إلى القوقعة الصلبة التى أخفى مصطفى سعيد فيها أسراره فشخصيته العميقة كانت غير مكشوفة للآخرين. من يدرى ربما أنه نفسه لم يكشف كثيرا من القواقع فى ضميره. أما هذه الغرفة المهجورة فتحها الراوى؛ فالمكان أصبح موجوداً مرئيّاً بتواجد الانسان فيه، يسمع، ويرى، ويشمّ، ويتذكّر. كل شىء يذكّره بقصة من قصص حياة مصطفى سعيد فى لندن؛ اللوحات الزيتية، رائحة الند والبخور، والوسائد؛ فأصبح المكان الذى تتواجد فيه الشخصية طريقا لاستذكار أماكن أخرى من خلال تداعيات البطل الفكرية. إن المكان أدّى إلى الاسترجاع والاستذكار من ناحية ومن ناحية أخرى أثّرت حالة الشخصية على المكان. فالراوى أصيب بظروف غير اعتيادية بسبب حادث قتلة حسنة بنت محمود لود الريس، والراوى كان محبّاً لها، فتعرّضت حالته للقلق والتوتر، فيحسّ بالضياع والوحدة فى الغرفة، يشمّ الروائح الغريبة فيسعى فى حبسها داخل الغرفة، فيغلق النوافذ بعد فتحها. يحسّ بأن مصطفى سعيد مختبئ

فی الغرفة فیری صورة نفسه فی المرآة ویظن أنها مصطفی سعید. یحرق البساط تحت قدمیه بعد لحظات عندما یشتعل یرجع ویطفأه. کل شیء فی الغرفة یُرجعه إلی الأحداث الماضیة. ما مضی له ولمصطفی سعید حاضر فی ذهنه فمجرّد رؤیة الصور الفتوغرافیة أو الرسوم یذکّره بما حدث فی لندن لمصطفی سعید، فأحاسیس الشخصیة تنعکس علی المکان.

أما الصوت فهل هو عنصر مکوّن لهذا المکان؟ إن هذا المکان یبدو ظاهریا خالیا من الصوت ولکنه فی الحقیقة مکان تُسمع فیه أصوات؛ صوت النار التی التهمت ملکا فارسیا منقوشاً علی البساط الناعم تحت قدمی الراوی، ثم الأصوات التی تُبعث من الذکری وترنّ فی أذن الراوی، علی سبیل المثال عندما یری الراوی صورة شیلا غرینود فیتذکر: «کانت تغنی لی أغانی ماری لوید ... کنت أقضی معها أمسیات الخمیس فی غرفتها فی کامدن تاون، وأحیانا تقضی اللیل معی فی شقّتی. کانت تلحس وجهی بلسانها وتقول لی: لسانک قرمزی بلون الغروب فی المناطق الإستوائیة.» (صالح، لاتا: ۱٤۰و۱٤۱) کذلک سمع الراوی صوت ایزابیلا سیمور عندما کانت تقول لمصطفی سعید: "أحبک". فذکریات مصطفی سعید تنبعث منها أصوات یسمعها الراوی؛ فعناق الأیدی، والتصاق الجسدین، وغناء شیلا غرینود بالأغانی الأوروبیة کلها أحدثت أصواتا فی أذن الراوی.

فی هذه اللوحة الفنیة التی رسمها الطیب صالح تلعب الألوان دوراً هاماً کعنصر مکون للمکان. ان الغرفة تألّفت من نوافذ خضراء، القوس فی وسط الحجرة یسنده عمودان رخامیان لونهما أصفر ضارب إلی الحمرة، المدفأة الإنکلیزیة أمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر ورف المدفأة من رخام أزرق، سقف الغرفة من خشب البلوط، والدوالیب التی تنتهی علیها رفوف الکتب مدهونة بطلاء أبیض، وإلی الیمین کنبة ذات مسند واحد، مکسوة بمخمل أزرق. ان اللونین الأخضر والأزرق یعتبران من الألوان الباردة والأصفر والأحمر هما من الألوان الحارة أو الدافئة. (www.zajel.edu.ps)

أما البلوط واللون الأبیض من الألوان المحایدة. http://ebrahimi65.blogfa.com

کما نشاهد هذه الغرفة مرکبة من الألوان الثلاثة الدافئة والمحایدة والباردة. الألوان الحارة مشتقة من ألوان الشمس والنار والدم، وهی ألوان تشعرنا بالدفء والحرارة

حين النظر إليها والألوان الباردة مشتقة من ألوان البحر والسماء والعشب، وهى ألوان تشعرنا بالبرودة حين النظر إليها.

الألوان الحارة زاهية صارخة تعبر عن الفرح والسرور والضياء والنور والسعادة والغنى. والألوان الباردة هادئة كآبية تعبر عن الحزن والكآبة والظل والظلام والبؤس والشقاء. فالنور والسرور هما المدلولان الهامان للألوان الحارة؛ والهدوء والحزن المدلولان الرئيسيان للألوان الباردة. www.bab.com

إن الألوان التى استعملت فى هذا المكان ترمز إلى التقاطب بين الشرق والغرب؛ فالأحمر استعمل للقوس، واللونان الأخضر والأزرق استعملا للمدفأة الانكليزية وللكنبة المكسوة بالمخمل الأزرق. هذه الدلالة الغربية التى نستنبطها من هذين اللونين ناتجة من سقف الغرفة المثلث الشكل وفقا لمعمارية البناءات الغربية. وفى وصف هذه الغرفة نقرأ: «غرفة من الطوب الأحمر، مستطيلة الشكل، ذات نوافذ خضراء؛ سقفها لم يكن مسطحا كالعادة ولكنه كان مثلثا كظهر الثور.» (صالح، لاتا: ١٥)

قضية الألوان لا تنتهى إلى هذا الحد بل نجد تقابل الألوان فى مواضع أخرى: «كانت تلحس وجهى بلسانها وتقول لى: لسانک قرمزى بلون الغروب فى المناطق الإستوائية.» (المصدر نفسه: ١٤١)

يروى مصطفى سعيد ما دار بينه وبين آن همند من حديث بقوله: «تقول لى إنها ترى فى عينى لمح السراب فى الصحارى الحارة، وتسمع فى صوتى صرخات الوحوش الكاسرة فى الغابات، وأقول لها: إننى أرى فى زرقة عينيها بحور الشمال البعيدة التى ليس لها سواحل.» (المصدر نفسه: ١٤٧) وعندما وقفت جين مورس أمامه قال:«نيران الجحيم كلها تأججت فى صدرى، كان لابد من إطفاء النار فى جبل الثلج المعترض طريقى.» (المصدر نفسه: ١٥٨)

وأما آن همند كانت «تحنّ إلى مناخات إستوائية، وشموس قاسية، وآفاق أرجوانية. كنت فى عينيها رمزاً لكل هذا الحنين وأنا جنوب يحنّ إلى الشمال والصقيع.» (المصدر نفسه: ٣٤)

يعتبر الأرجوانى لونا حارا، والصقيع المشتق من الماء لونا باردا. وإن التقاطب بين

الألـوان يرمز إلى التقاطب بين الشـرق والغرب. هذا التقاطـب والتضاد الموجود بين الألوان المؤلّفة لهذا المكان يسـفر عن تضاد في ضمير مصطفى سـعيد الذى انقسم إلى قطبين، قطب يميل إلى الشـرق وقطب يميل إلى الغرب. هذا التقاطب مضافا إلى تواجد هذه الأشياء الأجنبية في قرية سودانية يدل على أزمة الهوية التي يعانيها مصطفى سعيد والمكان «يعكس حقيقة الشـخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسّرها طبيعة المكان الذى يرتبط بها.» (قاسم، ٢٠٠٤م: ١١٩)

وليس خاليا من الفائدة أن نذكر أن الرؤية التجزيئية هي التي استعملها الكاتب هنا للتعرف على المكان وهذه الرؤية التي تسـّمى بالمنظر القريب (close shot) هي وقوف عين الـراوى وتحديقها في بعض المفردات والتفاصيل الصغـرى و«يمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب في حائط نشـأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من شيء.» (جندارى، ٢٠٠١م: ٢٦٨)

ثم أن الصورة المكانية هنا شـكلت جميع مظاهر المحسوسـات من أصوات وروائح وألوان وأشـكال وظلال وملموسـات. أما الأخير فهو مشـهود في هذه الجملة: «وإلى اليمين كنبة ذات مسند واحد، مكسوة بمخمل أزرق، وسائد من .. لمستها بيدى، نعم من ريش النعام.» (صالح، لاتا: ١٣٩)

إن الوصف الذى قام به الكاتب عن الغرفة يمكن أن نشـاهده خلال شجرة الوصف عند ريكاردو:

دار الجد

نقرأ في وصف الدار:

«هذه الدار الكبيرة ليسـت من الحجر ولا الطوب الأحمر، ولكنها من الطين نفسـه الـذى يزرع فيه القمـح، قائمة على أطراف الحقل تماماً، تكون امتدادا له. وهذا واضح من شـجيرات الطلح والسـنط النامـية في فناء الدار والنباتات الـتي نمت في الحيطان نفسها حيث تسرب إليها الماء من الأرض المزروعة. وهي دار فوضى قائمة دون نظام، اكتسـبت هيئتها هذه على مدى أعوام طويلة: غرف كثيرة مختلفة الأحجام، بنيت بعضها

لصق بعض فى أوقات مختلفة، اما حسب الحاجة إليها أو لأن جدى توفر له شىء من المال، لم يجد وسيلة أخرى ينفقه فيها. غرف يؤدى بعضها إلى بعض، بعضها لها أبواب وطيئة لا بد أن تنحنى كى تدخلها وبعضها ليست لها أبواب اطلاقاً، بعضها لها نوافذ كثيرة، وبعضها ليست لها نوافذ. حيطانها ملساء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم، وكذلک السطوح، والأسقف من جذع النخيل وخشب السنط وجريد النخيل. دار متاهة، باردة فى الصيف، دافئة فى الشتاء. إذا نظرت إليها من الخارج، دون عطف، أحسست بها كياناً هشّاً لن يقوى على البقاء، ولكنها تغالب الزمن بشىء كالمعجزة. ودخلت من باب الحوش، ونظرت إلى اليسار واليمين فى الفناء الواسع. هنالک تمر نشر على بروش ليجفّ. وهنالک بصل وشطة. وهنالک أكياس قمح وفول وبعضها خيطت أفواهه وبعضها مفتوح. وفى ركن عنز تأكل شعيراً وترضع مولودا. هذه الدار مصيرها مرتبط بمصير الحقل، إذا اخضر الحقل اخضرت، وحين يجتاح القحط الحقول يجتاحها هى أيضا. وأشم تلک الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته.» (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

دار الجد عند الطيب صالح وعاء للتاريخ يجمع فيه الموروث. إن البيت هنا ـ كما يقول رنه وليک ـ امتداد لصاحبه.

تعتبر دار الجد المكان الرحمى وهذا المكان يشبه رحم الأم و«الذى يبعث على الدفء والحماية والطمأنينة فى أيام الطفولة، مثل بيت الطفولة والقرية ويظل عالقا فى الذاكرة طول العمر.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٦)

إن هذا البيت ـ كما يقول باشلار ـ من البيوت التى سوف تتيح لنا استعادة ألفة الماضى من خلال أحلام يقظتنا. (باشلار، ١٩٨٤م: ٦٨) أكبر دلالة فنية تعبّر عنها هذه الدار هى الهوية والانتماء. فالطين، أساس تشكيل البناء، منحدر من الماء والتراب المادتان المأخوذتان من الطبيعة التى تبقى فيها فطرة الإنسان مطهرة لا تشوب بقذارة الحياة الصناعية التى دنّست روح البطل، مصطفى سعيد.

إن الـراوى يشـعر بالاطمئنان والألفة والثقة فى دار الجد الـتى اقتضت دهرا مليئاً بالأعاصير. هذه الدار التى تبدو هشّـا كيان عتيق انتصر على أعاصير الحياة. ما يقول باشـلار عن البيت القديم يصدق على هذه الدار فهـو يعتقد: «أن البيت القديم يتصلب بالتجارب، ويسـتفيد من انتصاراته على الأعاصير. ولهذا، فإنه فى كل البحوث المتعلقة بالخيال، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية. بهذا نشعر بثقة واطمئنان أكثر حين نكون فى البيت القديم، الذى ولدنا فيه، من وجودنا فى بيوت شـوارع المدن التى نعيش فيها عابرين.» (المصدر نفسه: ٦٥)

ان هـذا البيـت متواضع، ويبدو كأنه يفتقد القدرة على المقاومة ولكننا سـوف نرى مـدى الصلابة التى يمتلكهـا. فهذا البيت أصبح وجوداً حقيقياً للإنسـانية الخالصة التى تدافع عن نفسـها. هذا البيت هو المقاومة الانسـانية، هو عظمة الإنسان. «وتمهلت عند باب الغرفة وأنا اسـتمرئ ذلک الإحسـاس العذب الذى يسبق لحظة لقائى مع جدى كلما عدت من السـفر. إحسـاس صاف بالعجب من أن ذلک الكيـان العتيق ما يزال موجوداً أصلاً على ظاهر الأرض. وحين أعانقه أستنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع.» (صالح، لاتا: ۷۷)

الجد، هذا الكيان العتيق يشـبّهه الراوى بشـجيرات السيال فى صحارى السودان، سميكـة اللحى، حادة الأشـواک، تقهر الموت لأنها لا تسـرف فى الحياة.قد عاش رغم الطاعون وفسـاد الحكام والمجاعات والحروب. «أسنانه جميعا فى فمه، عيناه صغيرتان باهتتان تحسب أنهما لا تريان ولكنه ينظر بهما فى حلكة الليل، جسمه الضئيل منكمش على ذاته، عظام وعروق وجلد وعضلات، وليسـت فيه قطعة واحدة من الشـحم، يقفز فوق الحمار نشيطا، ويمشى فى غبش الفجر من بيته إلى الجامع.» (صالح، لاتا: ۷۸)

كما نلاحظ ان الجد وداره قد توحّدا، كلاهما عتيق وكلاهما قد انقضى حياة صعبة مليئة بالأحداث.

ان ما ذكر الراوى فى وصف دار جده انبعث من ذاكرة جرّبت الحياة المضادة للحياة القرويـة. الراوى قد هاجر إلى لندن فهناک يسـتعيد دائما دار جـده فى خياله عندما يتصـور قريته الصغيرة: «كنت أطـوى ضلوعى على هذه القريـة الصغيرة، أراها بعين

خيالى أينما التفت. أحياناً فى أشهر الصيف فى لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها.» (صالح، لاتا: ٥٣)

وما يلفت النظر أن الإنســان يحلم بما يبتعد عنه. «حين نعيش فى قصر نحلم بالكوخ وحين نســكن كوخــاً نحلم بالقصر. وبتعبــير أدق، لكل منا لحظات يحلــم فيها بالكوخ وأخــرى يحلم فيها بالقصر. نحب أن نهبط قريبا من الأرض، أرض الكوخ، كما نحب أن نسيطر على الأفق بكامله من فوق قلعة فى اسبانيا.» (باشلار، ١٩٨٤م: ٧٩)

هنــاک نقطة رئيســية وهى اســتعمال لفظة "دار" لوصف دار الجــد. مع أن الكاتب اســتعمل لفظة "البيت" لبيت مصطفى ســعيد والبيوت الأخــرى. «فالدار هى الأصل. فبعــد أن انتقل العربى من الخيمة فى الصحراء إلى البلدة أو المدينة، أطلق على ســكناه الجديــد الدار. والدار هى مكان الإقامة فى الليــل والنهار. فالدار فى اللغة معناها محل الحركة والتحول، من مكان إلى آخر، أو من حالة إلى أخرى. من غرفة إلى غرفة، ومن الغرفــة إلى الديوان، ومن الديوان إلى الرواق، ومن الرواق إلى الحوش. ومن هنا كان تعريف الدار فى مفهوم المعمار العربى، أنها المحل الذى لا يحوى غرفاً فقط، ولكنه يحوى ايضا رواقاً، وديواناً، أو مجلساً، وحوشاً. كما أنها تعنى حركة الإنسان ودورانه، فى هذا المكان.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٣٧)

الــدار فى ذاكرة الروائيين العرب وفى المــوروث العربى أكبر حجما وقيمة اجتماعية من البيت. كانت غالبا ما تطلق على ســكنى الشــيوخ فليس كل مكان للسكنى يسمى داراً فى العرف الاجتماعى. (المصدر نفسه: ١٣٨)

يمكن أن نلخص ما نستنتج فى وصف دار الجد فى نقاط عدة:

- ان الوصــف الذى قام به الكاتب يوحــى بالزمن. فالمحاصيل الزراعية المبعثرة فى الحوش تدلّ على موسم الصيف الذى تحصد فيه المحاصيل.

- ان البيت بكل ما فيه يفصح عن ســذاجة ساكنيه وألفتهم للطبيعة؛ فالنباتات التى نمت فى الحيطان بســبب تســرب الماء إليها لم يحاول أحدٌ إزالتها. فلا يوجد انفصال بين الطبيعة والإنســان هنا، بل الانسان امتداد للطبيعة. كل أجزاء البيت مصنوع من المادة الخام؛ الســقف من جذع النخيــل، الحيطان من الرمل والطين الأســود وزبالة البهائم.

العلاقــة بين المكان والانســان هنا عميقــة وهذه العلاقة تعبّر عن هوية الإنســان التى تكتسب معناها بالمكان وعن انتماءه للمكان.

– ان حاســة البصر والشمّ واللمس من الحواس التى رسم بها الكاتب هذه الصورة الفنية.

الشمّ: ''أشمّ تلك الرائحة التى يمتاز بها بيت جدى، خليط من روائح متناثرة، رائحة البصل والشطة والتمر والقمح والفول واللوبية والحلبة، أضف إليها رائحة البخور الذى يعبــق دائما فى مجمر الفخار الكبير. رائحة تذكرنى بتقشــف جدى فى العيش، وترفه فى لوازم صلاته''. (صالح، لاتا: ٧٥و٧٦)

اللمس: ''حيطانها ملســاء مطلية بمادة هى خليط من الرمل الخشن والطين الأسود وزبالة البهائم''

– وقــد اعتمد الكاتب على حاســة البصــر فى بناء جماليات هــذا المكان أكثر من الحاســتين الأخريين ومبعثه أن حاســة البصر من أكثر الحواس دقة فى الملاحظة وهى أساس بناء الجماليات. (النابلسى، ١٩٩٤م: ١٤٦)

الحى والشارع

إن الأحياء والشــوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن اقامتها أو عملها. (بحراوى، ١٩٩٠م: ٧٩)

نجد من حين إلى حين أوصافا للقرية وســاكنيها فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال والنص الذى يصف حىّ القرية مباشــرة يشــتمل على ثلاث صفحــات. يقول الراوى: «كان الليل قد بقى أقله حين قمت من عند مصطفى ســعيد، وخرجت وأنا أشعر بالتعب ـ ربما من طول الجلوس ـ ومع ذلك لم أكن أرغب فى النوم، فمضيت أتسكع فى شوارع البلد الضيقة المتعرجة، تلامس وجهى نسمات الليل الباردة التى تهب من الشمال محملة بالنــدى، محملة برائحة زهور الطلح وروث البهائــم، ورائحة الأرض التى رويت لتوها بعــد ظمأ أيــام، ورائحة قناديل الذرة فى منتصف نضجها، وعبير أشــجار الليمون، كان البلد كعادته صامتاً فى تلك الســاعة من الليل، الا من طقطقة مكنة الماء على الشاطئ

ونباح كلب من حين لآخر، وصياح ديک منفرد أحس بالفجر قبل الأوان، يحاربه صياح ديک آخر، ثم يخيم الصمت. [...] ولكننى أبدا لم أر القرية فى مثل هذه الساعة فى أواخر الليـل. لابد أن تلک النجمة الكبيرة الزرقاء المتوهجة هى نجمة الصباح. السـماء تبدو أقـرب إلى الأرض فى مثل هذه السـاعة، قبيل الفجر، والبلـد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السـماء والأرض. وتذكرت وأنا أعبر رقعة الرمل التى تفصل بين بيت ود الريس وبيت جدى، تلک الصورة التى رسمها مصطفى سعيد، تذكرتها بنفس إحساس الخجل الذى اعترانى حين سمعت مناغاة ود الريس مع زوجته.» (صالح، لاتا: ٥٠ و٥١)

هنا نشـأ الفضاء الروائى من خلال وجهة نظر الراوى، حيث تمّ توظيف لغة خاصة امتزجـت فيها الطبيعة والوصف الطوبوغرافى بالذكرى. والطبيعة وذكرى الإنسـان هما أهم عنصرين فى تكوين جماليات المكان العربى بشكل عام. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧١) و نلاحظ هنا أن جماليات هذا المكان تتكون من عناصر: اللون، الضوء، الرائحة، الحركة، الذكـرى والصوت ولبعض هذه العناصر وظيفة دلاليـة فالصوت من العناصر الهامة فى جماليات المكان العربى، وإن لكل مكان صوتا حيث إن المكان الذى لا صوت فيه يُعتبر مكانـا مهجورا لا حياة فيه. «والعرب فى معماريتهم القديمة، كانوا يُكثرون من النوافير و(الفسـقيات) فى قصورهـم وبيوتهم، لكى يبددوا بصوت الماء سـكون المكان، وينفثوا الحيـاة بالمـكان، وكانوا كثيراً ما يتعمـدون أن تكون هذه النوافير وهذه (الفسـقيات) فى مرمـى ضوء الشـمس نهاراً، ومرمى ضـوء القمر ليلاً، لكى يعـزف الضوء مع الماء المتنافر الراقص، ألحاناً جميلة، تبدد سكون/موت المكان، وتبعث فيه الحياة.» (النابلسى، ١٩٩٤م: ٧٣)

فنبـاح الكلب وصياح الديک هما صوتان يُسـمعان فى القريـة وطقطقة مكنة الماء على الشاطئ يلمح إلى تقدّم سكان القرية الذين يستعملون المكنة بدل السواقى لتروية حقولهـم. يتابع الرواى قوله: «والحقول أيضا أعرفها، منذ كانت سـواقى، وأيام القحط حـين هجرها الرجـال وتحولت الأرض الخصبة أرضا بلقعاً تسـفوها الريح، ثم جاءت مكنات المـاء وجاءت الجمعيات التعاونية، وعاد من نزح من الرجال وعادت الأرض كما كانت.» (صالح، لاتا: ٥١)

فأثار صوت المكنة ذكرى القحط والفقر ثم التقدم إلى حد ما بعد دخول هذا الجهاز إلى القرية؛ وهذا الصوت يُسمع في الرواية غير مرة حتى يمكن أن نعدّه رمزا إلى التقدم النسبي الذى جعل القرية عرضة للتغيير. استعمال حاسة السمع كأداة لرسم الصورة الفنية يدل على قدرة الآذان المرهفة عند الكاتب. والصوت الآخر صوت مناغاة ود الريس مع زوجته. فمن جماليات المكان عند الطيب صالح تواجد المرأة فى المكان كما رأينا فى غرفة نوم مصطفى سعيد، هنا أيضا فى حى القرية تتواجد المرأة.

والصوت الآخر صوت جد الراوى الذى يتلو أوراده استعداداً لصلاة الصبح. «ألا ينام أبدا؟ صوت جدى يصل، كان آخر صوت أسمعه قبل أن أنام وأول صوت أسمعه حين أستيقظ وهو على هذه الحال لا أدرى كم من السنين؟ كأنه شيء ثابت وسط عالم متحرك، وأحسست فجأة بروحى تنتعش كما يحدث أحيانا أثر إرهاق طويل، وصفا ذهني، وتبخرت الأفكار السوداء التى أثارها حديث مصطفى سعيد.» (المصدر نفسه: ٥٢)

من أبرز مظاهر جماليات القرية الطبيعة بأشجارها وروائحها، والذرة، والطلح، والليمون والقمح كل هذه النباتات لوّنت الصورة الطبيعية للمكان فى هذا النص. ثم الذكرى كانت الفرشاة الحقيقية التى رسمت هذا المكان والتى نفثت فى هذا المكان من روحها، والمكان بدأ ينبض بالحركة؛ فربط المكان الموصوف بالإنسان وذكراه أعطاه الحركة والحيوية. «فالمكان الروائى هو فضاء معاش من طرف الإنسان أولا وأخيرا وما من اتجاه أو ميل لفك هذا الارتباط الحاصل بينهما، مهما بلغ فى الشفافية، إلا وكان عاجزاً عن أن يفرض شروطه على بنية المكان.» (بحراوى، ۱۹۹۰م: ۸۹) فالعلاقة بين الانسان والمكان بمثابة البوصلة التى تقود حركة الرؤية إلى الفضاء الروائى، ومن ثم فالمكان لا يمكنه أن يقوم بمعزل عن تجربة الإنسان أو خارج الحدود التى يرسمها له. (المصدر نفسه: ۸۹)

فهنا فى هذا النص يتسكع الراوى فى شوارع القرية ليلا فصورة المكان نتيجة رؤيته إليه بكل تفاصيله الطوبوغرافية والمشهدية. ثم تواجد الشخصين الآخرين كود الريس والجد أثار انتباه الراوى والتفاته إلى مكان حضورهما ومن ثم إلى ذكرى مصطفى

سعيد.

لاحظنا أن الطيب صالح استعمل فى رسم هذا المكان حاستين أساسيتين: حاسة السمع وحاسة الشمّ وجعل حاسة البصر فى المرتبة الثالثة. هذا إن يدل على شىء فهو يدلّ على بساطة المكان الذى يتقلص فيه الجاذب البصرى ويكثر فيه الروائح والأصوات على عكس البيئة المدنية المعقّدة التى تستدعى انتباه النواظر قبل كل حاسة أخرى. إن البساطة فى البيئة الريفية جعلت ذاكرة الشخصية تنشط وتستذكر الذكريات الماضية. والجدير بالذكر أن صورة القرية من خلال ذكريات الشخصية كذلك تتمثّل بالروائح والأصوات: «كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة، أراها بعين خيالى أينما التفت. أحياناً فى أشهر الصيف فى لندن، أثر هطلة مطر، كنت أشم رائحتها. فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس، كنت أراها. فى أخريات الليل، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذنى كأنها أصوات أهلى هنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

فى هذا النص يقدم لنا الطيب صالح ما يسّم بالمكان الشامل أى المكان الذى يبثّ أزمنة ثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. فيبعث على الذكرى ويقدم الحاضر ويستحضر المستقبل ويستشرفه. (النابلسى، ١٩٩٤م: ٢٠٣) فقد حوى هذا المكان الزمن الماضى من خلال ذكريات الراوى التى اشتملت على حديثه مع مصطفى سعيد وأيام القحط التى أصيب بها مواطنوه. حوى الزمن الحاضر من خلال ما رسمه من صورة مختزلة من الحى والأصوات والروائح وحوى الزمن المستقبل من خلال علمه بأن المستعمرين سيخرجون من بلاده. «انهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة. سكك الحديد، والبواخر، والمستشفيات والمصانع، والمدارس، ستكون لنا، وسنتحدث لغتهم، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل. سنكون كما نحن، قوم عاديون، وإذا كنا أكاذيب، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا.» (صالح، لاتا: ٥٣)

النتيجة

يشتمل المكان فى رواية موسم الهجرة إلى الشمال على الغرفة والدار والقرية.

استطاع الروائى أن يصوّر المكان فى الرواية بأسلوب الوصف، فوصَف ما فى الأمكنة من الأشياء والروائح والألوان والأصوات؛ وهذا الوصف ما نسمّيه بالرؤية التجزيئية أو المنظر القريب فيها تحدّق عين الراوى فى التفاصيل الصغرى للمكان. أصبح المكان فى هذه الرواية ذات دلالة ايدئولوجية فكرية، فالمكان امتداد لهوية الإنسان وانتمائه. عندما كان مصطفى سعيد، الشخصية المحورية، فى لندن كان يزيِّن غرفته بالتماثيل والصور الإفريقية، وعندما كان فى القرية السودانية ملأ غرفته باللوحات الزيتية لعشيقاته الأوروبيات وبالمدفأة الإنكليزية والكنبة. فبما أنه يوجد بين المكان والشخصية علاقة وطيدة ونستطيع أن نفطن بالمكان وما فيه من الأشياء إلى أحاسيس الشخصية، فيمكن أن نقول: إن الشخصية تعانى أزمة الهوية فبينما يعيش فى لندن يحنّ إلى الشرق وعندما يكون فى السودان يميل إلى أوروبا. إن الألوان من العناصر الهامة التى تدلّ على هذه الأزمة وانشقاق الشخصية إلى قطبين الشرق والغرب.

المصادر والمراجع

باشلار، غاستون. ١٩٨٤م. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط٢. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع.

بحراوى، حسن. ١٩٩٠م. بنية الشكل الروائى: الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية. ط١. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الآلوسى، تيسير عبدالجبار. المكان: دلالته ودوره السردى.

www. Swideg.jeeran.com/geography/archive

جندارى، إبراهيم. ٢٠٠١م. الفضاء الروائى عند جبرا إبراهيم جبرا. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

زيتون، على مهدى. لاتا. فى مدار النقد الأدبى (الثقافة – المكان – القص).

صالح، الطيب. لاتا. موسم الهجرة إلى الشمال. ط١٣. بيروت: دار العودة.

صبحى، محى الدين؛ وآخرون. ١٩٨١م. الطيب صالح عبقرية الرواية العربية. ط٣. بيروت: دارالعودة.

طرابيشى، جورج. ١٩٩٧م. شرق وغرب رجولة وأنوثة: دراسة فى أزمة الجنس والحضارة فى الرواية العربية. ط٤. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

قاسم، سيزا. ٢٠٠٤. بناء الرواية دراسة مقارنة فى ''ثلاثية'' نجيب محفوظ. القاهرة: مكتبة الأسرة.

النابلسـى، شـاكر. ١٩٩٤م. جماليات المـكان فى الرواية العربية. ط١. بيروت: المؤسسـة العربية للدراسات والنشر.

النصـير، ياسـين.٢٠١٠م. الرواية والمكان: دراسـة المـكان الروائى. ط٢. دمشـق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

http://ebrahimi65.blogfa.com/post-40.aspx

http://www.bab.com/articles/full_article.cfm?id=6918

www.zajel.edu.ps/learn/class.aspx?do=view&&lessId=77

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

تاريخ البيهقى والتّغيير الصّوتى والدلالى لمفردات العربية فيه

محمد جنّتى‌فر*
علی‌رضا محمدرضائی**
نيرة نظريا***

الملخص

لقد كانت دراسة العلاقات التّاريخية والثقافية للغة والآداب القومية فى علاقاتها باللّغة والآداب عند الشعوب الأخرى من القضايا المهمة والمنظورة منذ القدم. إنّ مجالات هذا التأثير المتبادل يمكن أن تتناسب مع قضايا اجتماعية وثقافية ودينية وأدبية ولغوية مختلفة.

تتناول هذه المقالة المجال اللغوى ولاسيما مجال التعامل بين اللغتين العربية والفارسية. إن اللغة العربية باعتبارها لغة المبدأ (الأصل) جعلت أساليب اللغة المقصودة أى اللغة الفارسية ولاسيما فى مجال المفردات تواجه تحولات وأزمات، كما تتناول هذه الدراسة بأسلوب وصفى- تحليلى وتاريخى التغييرات الصوتية والدلالية للمفردات العربية فى تاريخ البيهقى، وهذا الموضوع يمكن أن يكون مفيداً ونافعاً لبحوث علم اللغة ومقارنتها.

الكلمات الدليلية: علم اللغة، اللغة العربية وآدابها، المفردات العربية، الآداب العربية، الآداب المقارنة، تاريخ البيهقى.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى قم، إيران.
**. أستاذ مساعد بجامعة طهران – برديس قم، إيران.
***. ماجستيرة فى اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد الإسلامية فى قم، إيران.

amredhaei@ut.ac.ir

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١١هـ. ش　　تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٨ هـ. ش

المقدمة

يمكــن اعتبــار القرن الرابع قرناً بقيت فيه اللغة الفارســية مصونــة من هجوم اللغة العربية تقريباً بحيث إنها حفظت أصالتها، ولكن بعد نفوذ دين الإســلام وزيادة انتشــار الآداب والأحكام الدّينية فإن المفردات والمصطلحات الشّــعرية أيضاً تسربت إلى لغة النّاس شــيئاً فشــيئاً. إن تعريب ديوان الرسائل وســيطرة كتّاب العرب أدى إلى ظهور أســلوب وموجة أدبية جديدة فى المجتمع. وأصل هــذه التحولات ينبغى البحث عنه فى عوامل مختلفة كالعوامل السياسية والاجتماعية، والتكامل الذاتى للنثر من البساطة إلى التعقيد، وتســلّط الشّــعر على المجالات الأدبية والتّنوع فى العلوم البلاغية. وإذا ألقينا نظرة على الكتب المعروفة والآثار المنثورة فإن هذه التغييرات تظهر لنا بشكل ملموس ومحســوس فى القرن الرّابع؛ فإنّ كتباً مثل "شــاهنامه أبومنصورى"، أو "ترجمة وتفســير طــبرى" وكذلك كتــاب "الأبنية عن حقائق الأدوية" لموفّق الهروى تبعد عن اســتعارة المفردات العربية؛ فنثرها بسيط ومرسل وخال من أى صناعات وقيود وتصنّع.

وفى القرن الخامس يســتمر الوضع على هــذا المنوال؛ فإذا نظرنا فى كتاب "التفهيم" للبيرونى و"دانشــنامه علائى" لابن سينا فسنرى هذه االظاهرة جلية واضحة، حتّى يصل دور "تاريخ گرديزى" و"تاريخ البيهقى" و"ســير الملوک" أو "سياستنامة" للخواجة نظام الملك و"زاد المسافرين" و"خوان الإخوان"، وكلاهما لناصر خسرو، و"كشف المحجوب" للهجويرى، والتى يشاهد فيها جميعا علامات بارزة على التغيير بشكل واضح.

إن القرن الخامس الهجرى يحظى بأهمّية خاصّة من الناحية التاريخية؛ فقد أتت إلى السلطة حكومات مستقلة فى إيران واستقلت؛ ولكن الأتراک والمغول فى الطريق ليحلوا محل العرب. وأثناء فترة عدم الاستقرار حيث كانت الحكومات السياسية فى إيران تتجه نحو الثبات، كانت هناک رســالة أخرى على عاتق المؤرّخين ومن بين أولئک أبوالفضل البيهقى بتاريخه المشهور.

إن وجود مؤسســة مثل ديوان الرسائل يشير إلى أن تأثير اللغة العربية فى الطبقات السياســية والاجتماعيــة والإدارية عميق ولافــت للنظر أيضاً. وكانــت البيئة اللغوية والاجتماعية آنذاک تقتضى أن تكون اللغة العربية حاضرة فى جميع المستويات اللغوية.

ودراسة تاريخ البيهقى وكذلک الظروف الاجتماعية والثّقافية بشكل إجمالى يؤدّى إلى وضوح هذا الموضوع وشـفافيته بشـكل أكبر. فالبيهقى مثلا كان عارفاً بالعربية وكاتباً بارعا واسـتخدم الأمثال والأشـعار والآيات والمأثورات. إن البيهقى من خلال علمه الغزير بالعربية وذاكرته المشحونة بالأمثال والآيات جعل نثره أكثر جذابية وجمالاً. فعلم البيهقى بالعربية لم يجعل نثره فنّياً بعيد المنال، بل إنّه نثر جميل ورائع، وهذا النثر السهل، الكثير الجاذبية والفصيح هو الذى يخرج تاريخه إلى رواية شائقة ذات أسلوب قصصى.

كان النصف الثّانى من القرن الخامس من النّاحية الأدبية جسراً ربط النصف الأوّل مـن هذا القرن بالقرن السـادس. (خواند مـير، ١٣٥٥ش: ٧٨) وأهّم مظهر لهذا القرن هوكتاب تاريخ البيهقى حيث يمثّل أكمل وثيقة لعصر السّـلطان مسـعود الغزنوى وأدّق مصدر عنى بتفاصيل الأحداث والوقائع. فهذا الكتاب له جذّابية وفصاحة خاصّة، وقد لقى من الاهتمام ما لم يلقه كتاب آخر فى هذا العهد.

ولد أبوالفضل البيهقى سنة ٣٨٥ق فى قرية حارث آباد من توابع بيهق. درس العلوم التمهيدية والأساسـية فى سبزوار ثمّ المراحل اللاحقة فى نيشابور التى كانت آنذاک من المراكز المهمّة للعلم والأدب، ثمّ دخل ديوان الرسـائل للسّـلطان محمود الغزنوى وتولى الكتابـة. (ياحقّـى، ١٣٧٣ش: ٩-١٣) كان البيهقى كغيره من كتّـاب البلاط بارعا فى اللغة العربية، والتحاقه بديوان الرّسـائل يدل على براعته وطول باعه فى الأدبين العربى والفارسى معا.

تلمّذ البيهقى عند الخواجة بونصر مشـكان رئيس ديوان الرّسـائل لمدّة ١٢ سنة ... وكانت تجربة حضوره لمدّة ١٩ سـنة إلى جانب مشـكان جعلت من البيهقى كاتباً دقيقاً حسـن الذّوق. (بيهقى، ١٣٨٣ش: ١٣٠) بعد وفاة بونصر صار أبوسـهل الزّوزنى رئيساً لديوان الرّسـائل وحيث أنّ أبا الفضل البيهقى — وعلى حد قوله- كان يراه خبيثاً فإنّه قدّم اسـتقالته للأمير مسـعود، إلّا أنّه رفض اسـتقالته. (بيهقى، ١٣٨٠ش: ١٩٦) وبعد السّـلطان مسـعود أيضا ظلّ محترماً فى ديوان الرّسـائل حتّى زمن حكم عبد الرّشـيد، وفيه احتمل تبعات رئاسة ديوان الرسائل؛ إذ إنّه سجن إثر سعاية البعض وبعد إطلاق سـراحه امتنع عن قبـول أى عمل فى الدولـة، واختار العزلة والانـزواء. (روان پور،

١٣٦٨ش: ١٢)

وفى ذلــك العصر كان النّثر الفارســى فى حالة بين بــين، إلّا أن توجهه نحو الجانب الفنّى كثر وازداد. النّثر فى هذا العصر عموما كان تاريخا وفلسفة وموعظة، كما أن النّثر الصوفى كان منتشرا أشد انتشار. والنّموذج الكامل لنثر هذا العصر من ناحية الخصائص الأســلوبية هو مدوّنات بونصر مشــكان وتلميذه أبى الفضل البيهقى. ومن جانب آخر فإنّ النثر الفارســى فى هذا العصر وخلافا لنثر العصر السّــابق كان يميل إلى الإطناب، والعبــارت المفصّلــة والجمل الطويلة، وهذا الأمر موجود تمامــا فى نثر بونصر والبيهقى أيضا. وقد كان هذا الإطناب بســبب حبّ التوصيف وتجسيم المناظر. و... عمل البيهقى هــذا ليس تقليداً صرفاً، بــل الإبداع نقل عمله المذكور من التقليد إلى أســلوب رفيع. (حسينى كازرونى، ١٣٨٤ش: ٣١-٣٤)

واستخدام الآيات والأحاديث باعتبارهما للتمثل كان رائجا فى هذا العصر، إلا أنّه راعى جانب الاعتدال، واجتنب الإفراط كالعصور التى تلته. (حلبى، ١٣٨١ش: ١٣٤)

ويتمثل تأثر النّثر الفارســى بالنثر العربى فى هذا العصر فى ثلاثة جوانب: ١. دخول مفردات عربية جديدة ليس لها وجود فى العهد الســامانى. ٢. استعمال التنوين العربى. ٣. اســتخدام جمل عربية فى بداية الكلام من دون قصــد وتقليد صياغة الجمل العربية. وهذه الخصائص واضحة فى نثر البيهقى تماما وفى العصور اللاحقة شاعت بشكل أوسع. (المصدر نفسه: ١٥٧-١٥٩)

موضوع التّعامل بين اللغات وأثر كلّ منها فى الآخر بحث ثقافى هام ومجال للتحقيق فى علم اللغة وتاريخها. (پاكيزه خو، ١٣٨٣ش: ٧٢) ويرى البعض أنّ أحد أسباب تبدل اللغة هو هذا التأثير المتبادل بين اللّغات. (صفوى، ١٣٦٧ش: ١٩) يقول أحد الدارسين: «إنّ تأثير لغة على أخرى له ثلاث حالات؛ الأولى: أن تكون اللغتان إلى جانب بعضهما وكلّ منهما يستعمل من قبل الناطقين بهما ولا تُضيع أى منهما. الثّانى: أن تتغلب لغة قوم يهاجرون إلى منطقة أخرى على اللغة الأصلية لهذه المنطقة وتمحوها. وفى هذه الحالة فإنّ اللغة الزّائلة يقال لها القشــر الأســفل. الثالثة: أن يفقد القوم المهاجرون لغتهم ويتّخذوا اللغــة الأصلية للمنطقة الجديدة. وفى هذه الحالــة يقال للغة القوم المهاجرين التى زالت

وتركت أثرا فى القوم الأصليين القشر الأعلى. (صادقى، ١٣٨٦ش: ١-٤)

موضوع اللغتين الفارسية والعربية قد أدت إلى دراسات علمية ومناقشات اجتماعية مختلفة فى إيران. إنّ اللغتين الفارسية والعربية لم يكن أىّ منهما من القشر الأسفل، وإنّما ظلتا لقرون إلى جنب بعضهما ومتجاورتين، ومع أنهما نشــأتا من أصلين مختلفين فإنّهما علــى مر التاريخ كان بينهما تعامل جد وثيق بســبب العلاقة المســتمرّة بين الإيرانيين والعرب، وبالتالى فإنّ التأثير والتّأثّر بين اللغتين خلّف آثارا متبادلة لإنشاهدها فى سائر اللغات العالمية.

يقــول الدكتــور آذرتاش آذرنوش بشــأن الصراع والمواجهــة القديمة بين اللغتين العربية والفارســية: «مثل اللغتين العربية والفارســية مثل متقاربين، إلا أن هذا التقارب لاينتج دائماً عن الصداقة بين اللغتين ولكن شيئا منه نتيجة للصّراعات اللغوية مصحوبة بالعوامــل الذّاتية للغة. منذ البدايــة كان بين اللغتين تنازع ومواجهة، إلا أنّ هناك أمراً مســلّماً بــه هو أنّ هاتين اللغتين تكمّــل كل منهما الأخرى إلى حد كبير وتســاعدها. فالمعونة التى صارت للغّة العربية كانت بمستوى معقول، فالعرب كانوا يحتاجون إلى شىء من المفردات الحضارية والفلسفية ومصطلحات النّجوم والطبّ و... حيث استعاروها من اللّغة الفارسية، فبدّلوا المفردات وأعطوها لونا وصبغة عربية، وأزالوا قالبها المورفولوجى كليــاً وصبّوها فى قالب صرفى عربى، وأحياناً أبدوا تغيــيرات فى معانيها. وعليه فإن ما يقارب ٢٥٠٠ مفردة فارســية وجدت طريقها إلى اللغة العربية. وكذلک الحال بالنسبة للعربيــة. ففى القرن الثّانى والثّالث والرّابع زودتنا العربية بعدد كبير من المفردات، وهو أمر حســن؛ فقد غنيت اللغة الفارسية بها ... وما زلنا نستعملها.» (آذرنوش، ١٣٨٦ش: ١٨؛ راجع أيضا: آذرنوش، ١٣٧٤ش: ٨٧-٩١)

إن اللغات الحية فى العالم المعاصر تندرج تحت عدة فصائل لغوية، منها فصيلة اللغات الهندية- الأوربية وهى فصيلة كبيرة. وتقسّم هذه اللّغات إلى فروع أصغر إحداها لغات الهند واللّغات الإيرانية، وهذا الفرع يشــمل اللغة الهندية والإيرانية. (امام شوشــترى، ١٣٤٧ش: ١٧)

وقد مرّت تحوّلات وتغييرات على اللغات الإيرانية فى العصور المختلفة؛ فمثلاً جميع

هذه اللّغات كانت فى القديم تركيبية، إلا أنّها تحولت تدريجاً واتّخذت لها شكلاً تحليلياً... وفى العهــد الجديــد فإن ما هو موجود من اللغات الإيرانية – قل أو كثر – تعتبر تحليلية تماماً. (راجع: صفوى، ۱۳٦۷ش: ۱۹)

قصة اللغة العربية

اللغــة العربية من فصيلة اللغات الســامية، تلك المجموعة الــتى عُرفت فى البداية بعنوان اللغات الشــرقية. وأوّل مــن أطلق عليها مصطلح اللغات السّــامية هو المؤرخ والعالم اللغوى الألمانى الشــهير آغوســت لودويک إشــلوزر، فقد كان يرى أن الأقوام القاطنين فى بين النهرين حتّى العربية السّــعودية والبحر المتوســط والفرات هم من أبناء سام بن نوح. (آذرنوش، ۱۳٥٤ش: ۱٥۰)

وهناک اختلاف بشــأن الموطن الأصلــى للأقوام السّــاميين؛ إلّا أنّ أكثر الباحثين يعتبرون أرضهم الأصلية هى السّعودية والربع الخالى، وذلک لأنّ اللغة العربية احتفظت بالخصائص الأصلية للهجات السّامية أكثر من سائر اللّغات. (زيدان، ۱۹۹۲م: ۳۸)

ومن الخصائص المهمّة والمشــتركة للغات السّامية كون أصل الكلمات ثلاثة أحرف، فالعــرب يصوغون حتّى الكلمات المعربة من ثلاثــة أحرف، فالصوامت فى هذه اللغات ثابتــة ومعنى الكلمــات يرتبط بالمصوّتــات. (پاكيزه خــو، ۱۳۸۳ش: ۷٤)، كما توجد مجموعة من الأوزان المزيدة يدلّ كلّ منها على معنى خاص، الأمر الذى لإنشــاهده فى اللغات الأخرى.

تقسّم اللغات السّــامية إلى مجموعات بينها اختلافات. واللغة الآرامية إحدى هذه اللّغات؛ كان يســتخدمها البدو الآراميون فى شمال السّــعودية حــتّى نواحى شمال بين النّهرين. وكذلک فى الآشورية، والكنعانية، والعبرية، والفينيقية و... ؛ فإنّ البنية الأصلية للفعل على صورة واحدة. والتّقســيم الزّمانى للفعل لم يتكامل وإنّما كان يقسّــم للماضى والمضارع فحســب. فى هــذه اللغات يوجد المذكــر والمؤنّث فحســب ولا أثر للخُنثى، حيــث كانت بعض اللغات القديمة الهندية والأوربية يشــاهد فيها ذلک. لقد اعتبروا أنّ العربيــة الفُصحى والتى هى "العربية الباقية" فى مقابل "العربية البائدة" هى نفســها لهجة

قريــش والحجاز مع قليل من التّســامح والتغيير. والدّليل على ذلــك أن قالب ألفاظ القرآن والأشــعار الجاهلية يعتبرونها بتلك اللّهجــة، كما يعتقدون أن هذه اللّهجة أغنى اللّهجات فى السّــعودية وألطفها وأكثرها أصالة. إنّ العربية الفصحى «قد تكامل نضجها تقريباً واســتعملت من شمال الجزيرة العربية إلى جنوبها إلى جوار آلاف لهجات أخرى. وعلى رغم الدّراســات الكثيرة فإنّه ما زال ينبغى النظر فى مثل هذه الظاهرة العجيبة.» (آذرنوش، ١٣٥٤ش: ١٧٢–١٧٥)

أثر اللغة العربية فى اللغة الفارسية

اللغة الفارســية هى ثانية لغات العالم الإسلامى بعد العربية، ولها أعظم ارتباط على مــدى التّاريخ باللغة العربية. وكان للإيرانيين قبل الإســلام علاقات سياســية وثقافية وتجاريــة وحتّى دينية مع العرب، الأمر الذى ترك آثارا كبيرة فى اللّغة والثقافة العربية؛ ولكن بعد انتشار الإسلام فى إيران فإنّ الإيرانيين اتخذوا لغة الدّين الإسلامى.

إنّ الكتب التّاريخية تحكى أنّ الإيرانيين لم يقاوموا هذه اللّغة بل إنّهم كانوا ينظرون إليها بقداســة، وذلك لأنّها كانت لغة الإســلام والقرآن، وقد تعلّموها وأخذوا يروّجون لهــا. لقد كانــت اللغة العربية فى القرون الثلاثة الأولى بعد فتــح إيران هى اللغة العلمية والدّينيــة والرّسمية فى هذا البلــد. ومنذ القرن الثالث الهجرى فصاعــدا بدأ الإيرانيون ينشــدون الشعر باللّغة الفارســية الدَّرية (التى كانت رائجة فى إيران بين القرنين الثالث والسّــادس الهجرى)، كما أنهم منذ القرن الرابع بدأوا بتأليف الكتب وترجمة القرآن إلى هــذه اللغة إلا أنّ اللغة العربيــة بقيت إلى القرن الخامس هى اللغــة الرّسمية فى إيران. وحتّى القرن الخامس وأوائل القرن السّادس فإن بعض العلماء كانوا ما زالوا يرجّحون أن يدونــوا كتبهم ومصنّفاتهم المهمّة باللّغة العربية، مثل ســيبويه وابن المقفّع. (چراغى، ١٣٧١ش: ٣٩)

والآثار التى كتبهــا العلماء الإيرانيون فى المجالات المختلفة باللّغة العربية ما زالت تعتــبر مراجع ومصادر من الدرجة الأولى. وبعــض المؤلّفين والأدباء والعلماء من أهل اللغة الفارســية والذين كتبوا آثاراً خالدة وفريدة من نوعها وقعوا تحت التأثير الشّديد

للغة العربية. ومن جملة آثارهم: تاريخ البيهقى، جهانگشــاى جوينى، گلســتان سعدى، أشــعار المولوى، أشــعار حافظ، وغيرها ممّا لايكون فهمها ممكنا من دون معرفة معانى الكلمــات العربية وفى كثير من المواضع مــن دون معرفة بُنية الجمل والعبارات العربية. (خواند مير، ۱۳۵۵ش: ۷۸)

وفى عهد السّــامانيين كان استعمال هذه المفردات بين ۵-۱۰٪ ثم ازدادت المفردات العربية حتّى بلغت فى النصف الثّانى من القرن الرّابع والنّصف الأوّل من القرن الخامس ۵۰٪، وفى منتصــف القــرن الخامس والقرن الســادس والسّــابع والثّامن بلغت ۸۰٪. (فرشيد ورد، ۱۳۷۳ش: ۲۳؛ راجع أيضا: بهار، ۱۳۶۹ش: ۱/ ۵۷)

وعلاوة على المفردات العربيــة فإنّ الكثير من الجمل والعبارات والقواعد النّحوية العربية أيضا لها استعمالها فى اللغة الفارسية إلى يومنا هذا، مثل مطابقة الصفة للموصوف مــن حيث التذكير والتأنيث وهى إحدى خصائص اللغة العربية وكذلك اســم الفاعل، واســم المفعول واسم الزّمان والمكان، والصّفة المشــبّهة وأمثلة المبالغة، وأنواع المصدر، مصدر النوع والمرّة، والمصدر الميمى، واســم المصدر، والمصدر الصّناعى و... استخدمت كثيراً فى اللّغة الفارسية، وكذلك الأوزان المختلفة للمزيد الثلاثى مثل: المفاعلة والتّفعيل والتفاعل والانفعال والاستفعال والتفعّل و... .

وكذلك فإنّ أنواع الجموع العربية شــاعت فى اللّغة الفارسية. إضافة إلى ذلك فإنّ بعض الكلمات الفارسية جمعت على أساس قواعد الجمع العربى؛ ومرد ذلك أن الكثير من الكلمات العربية فى اللغة الفارســية عربى الأصل، وهذه الكلمات تستعمل فى اللغة العربية بمعنى آخر أو مثل هذه المفردات لاتستعمل فى العربية أصلا.

يعتــبر بعــض المتخصّصين فى اللّغة الفارســية وآدابهــا أنّ تداخل اللغتــين العربية والفارســية ودخول كلمات عربية إلى اللّغة الفارســية ظاهرة ســلبية؛ إلا أنّ فردوسى الذى يعتبر كتابه "شاهنامة" من المصادر الفارسية الأصلية يرى خلاف ذلك؛ فلم يكن ليواجه اللّغة العربية وتداخلها مع اللّغة الفارسية. وهو يقبل هذه الحقيقة وهى أنّ كثيرا من الكلمات العربية صارت جزءاً من اللّغة الفارســية وزادت من قدرتها. وعلى سبيل المثال ففى "شــاهنامة" اســتعملت ۷۰۶ مفردة عربية تكــررّت ۸۹۳۷ مرّة فى الكتاب.

(رازى، ١٣٦٦ش: ٤١-٤٤)

وفى وقتنــا الحاضــر أيضاً هناك كلمات كثيرة جدّاً أخذت مــن اللّغة العربية، وهى تســتعمل فى الكتب والحوارات اليومية فى الإذاعة والتلفزيون و... بحيث يدوّن قاموس فيه مفردات عربية دخلت فى اللّغة الفارسية المعاصرة ويصل عددها إلى ما يقارب سبعة آلاف مفردة. (وكيلى، ١٣٧٧ش: ١٣٤)

وقد تســتخدم أحياناً جملٌ فى اللّغة الفارســية جميع كلماتها عربية، مثل: "اســتعمال دخانيــات اكيداً ممنوع" (= التدخين ممنوع منعا باتا) و"ورود مطلقاً ممنوع" (= الدخول محظور على الإطلاق). أو تكون هناك نسبة عالية من الكلمات العربية فى جملة واحدة؛ إلا أنّ هذه المســألة صارت عادية بحيث إن القارئ أو المتكلّم لايلتفت إلى ذلك أبداً، بل حتّى الأميين يفهمون معنى الكلمات والمصطلحات العربية.

وبشــكل عام فإنّ تأثير العربية فى الفارســية لايقتصر على دخول المفردات العربية وأثر بُنية ونظام اللّغة العربية فى الفارسية، بل كان لأفكار العرب واعتقاداتهم وفلسفتهم وأســاليبهم أيضــاً تأثير على النّاطقين بالفارســية؛ ولكن ينبغى أن نذكــر هنا أنّ تأثير اللّغــة لاينحصر فى التّأثــير البنائى والصّرفى والنّحوى، وإنمــا يتجاوز ذلك إلى الثقافى والاجتماعى والسياسى و... .

بالنظــر إلى ما وضّحنا آنفــاً فإنّه يمكن اعتبار كتاب تاريخ البيهقى: ١. بيانا للأخبار والكتــب المختلفة وهو يدل على مطالعات البيهقى وقراءاته الكثيرة. ٢. إعداد مجموعة من الرّسائل وكتابة وقائع وحوادث عصره، مثل رسالة حشم تكيناباد إلى مسعود. وقد كانت هذه الرّسالة حول أركان حكومة المحمودى وقد وردت فى بداية المجلّد الخامس. ٣. بيان الآراء والمشــاهدات الشّــخصية. ٤. حفظ الأمانة: يقول البيهقى: فى التّواريخ الأخرى يتســاهلون فى نقل الحوادث ويكتفون بإشــارات وأمّا بالنّســبة لى فإنّى أريد إيصال صوت التّاريخ وجميع زواياه وخباياه إلى النّاس لكى لا يبقى شىء مخفياً عليهم. (بيهقى، ١٣٧٣ش: ١٠) ٥. ذكر الأشعار الفارسية والعربية. ٦. ذكر الحكايات والقصص. ٧. إيراده للآيات والأحاديث فى متن الكتاب.

والخاصيــة المهمة لهذا الكتاب هو أســلوب الكتابة المتوسّــطة (بين بين) يعنى الحد

الوسط للنّثر البسيط فی عهد السّامانيين والنّثر الفنّی فی عهد السّلجوقيين والذی استُخدم فيه کثيراً علم البلاغة والبيان والترتيب الأدبی العربی ومن القواعد ما يلی:

١. الإطناب: استطاع البيهقی أن يکتب تفاصيل المطالب ويبين المطلوب والمقصود بشکل جيد طبقاً لصنعة الإطناب.

٢. التّوصيف: قبل البيهقی کان مراد الکاتب أن يوفی الموضوع حقه فی إيجاز بالغ، ولم يکن مراده التّوصيف والتّعريف أو کما هو معروف اليوم «بيان الحال وخلق الصّورة بطريقة شاعرية.» وخلافاً لذلک فإنّ البيهقی سعی لإيضاح المطلب کاملاً وبيان الحادثة بحيث يجعلها أمام القارئ مشيراً إلی جميع أجزائها وجزئياتها.

٣. الاستشهاد والتّمثّل: فی النّثر القديم کان ذکر المطالب الخارجية من قبيل الاستشهاد بالنّظم الفارسی والعربی والاستدلال بالآيات والتّمثيل نادراً جدّاً؛ کما فی تاريخ البلعمی وترجمة تفسير الطّبری حيث لم يذکر شعر فيهما علی سبيل الاستشهاد. ومن هذا القبيل أيضاً الکتب التّالية: "حدود العالم والأبنية"، "تاريخ سيستان"، "تاريخ گرديزی"حيث لم يذکر فيها شاهد شعری سوی الأشعار المتعلّقة بالتّاريخ وهی جزء من التّاريخ؛ إلا أن تاريخ البيهقی أورد حکايات وتمثيلات وأشعارا تاريخية ولتکون شاهدة علی المدعی وزيادة فی النصح وتقديم العبر ولافتتاح الأمثال وذکر الشّواهد الشّعرية، وتقليد النّثر الفنّی عند العرب الذی اخترع فی القرن الرّابع فی بغداد ثمّ انتشر فی خراسان بعد قرن.

فی تاريخ البيهقی يشاهد بوضوح تقليد النثر العربی، ويتجلی ذلک فی:

- وجود مفردات وردت بصورة الجمع فی العربية، مثل: غرباء، خدم، شرايط، حدود و... .
- مجیء کلمات منوّنة بأسلوب القواعد العربية.
- إرسال المثل أو ذکر الحديث من قبيل غالب العناوين.
- طريقة ترکيب الجملة بأسلوب خاص يختصّ بالعرب، وفی اللغة البهلوية نادر جداً وفی النّثر السّامانی معدوم تقريبا.
- ذکر المفعول بشکل صريح قبل الفعل والفاعل.

– تقـديم الفعل فى الجملـة على الفاعل والمفعول. ومع أن هذا قد يشـاهد فى اللّغة البهلوية أحياناً، إلا أنّه فى النّثر السّـامانى ليس مألوفا، ولا شكّ أن مؤسسى الأسلوب الجديد أخذوه من اللّغة العربية، فهذا الأسلوب أيضاً لايوجد فى النثر البلعمى وأمثاله.

– الإتيـان بالفعـل الماضى والمضارع المبنيين للمجهول، ويبـدو أن ذلک تقليد للغة العربيـة؛ ففـى البيهقى نلاحظ مجىء الفعـل بصيغة المبنى للمجهول مع الفعل المسـاعد ''آمدن''.

– الإتيان بالموازنة والسّجع.

– استعمال المفعول المطلق تقليداً للغة العربية.

– حذف الأفعال من الجملة بقرينة فعل آخر أو فى جملة معطوفة عليها.

– لأجل الاحتراز من التّكرار وهو تقليد فى الكتابة القديمة، فإنّه يحذف أحياناً قسم من الجملة.

– التجديد فى استعمال الأفعال؛ فلاتوجد فى تاريخ البيهقى صفحة لم يأت فيها وجه أخبارى بدل الالتزامى.

– الإتيان بفعل ماض بدل المضارع للتوكيد وتحقيق المعنى.

– استعمال الأفعال الماضية بصيغتها الوصفية.

– اسـتخدام المصدر المرخّم. (شميسـا، ١٣٧٨ش: ٤٨–٥٠؛ راجع أيضا: روان پور، ١٣٦٨ش: ١٦–١٧)

والسّـؤال هو: لماذا كانت اللغة العربية مؤثّرة إلى هذا الحد فى أسـلوب كتابة ولغة البيهقى؟ ويمكننا فى الجواب ذكر ما يلى:

١. المظاهر السياسـية والثّقافية والاجتماعية ووجود الدواوين المختلفة تبعا للدول العربية بغرض تنظيم برامج الدولة والقيادة. ٢. حضور كتّاب ''ديوان الرّسائل'' والذين يجب أن يكونوا ماهرين فى اللغة العربية ليتمكّنوا من أن يعكسوا حال الدّولة، وقد كان من شـروط الكتابة المعرفة بالعربية وحسـن الخط. ٣. الدّين والشّريعة السائدة فى زمن البيهقى. ٤. اعتناق الدين وانتشاره فى المجتمع والذى يدل على دخول العقائد والسّنن الإسـلامية وانتشـارها فى المجتمع وبالتّالى انتشـار اللغة العربيـة. ٥. خضوع الملوک

الغزنويين لخلفاء بغداد. ٦. انتشـار الأشـعار العربية التى كانت تحوى مضامين أخلاقية ودينية. ٧. براعة البيهقى التّامة فى اللّغة العربية وآدابها وتقليده لأسلوب أستاذه الماهر بونصر مشكان. ٨. اختلاط الخراسانيين بالعراقيين. ٩. التزام البيهقى بالأمور الأخلاقية وترويج الأخلاق فى وسـط المجتمع وكما يعبّر هو عن ذلك ''تقيد بأدب النّفس''. ١٠. تغيير رسـائل وخطابات ديوان الرّسـائل من اللّغة الفارسية إلى اللّغة العربية والكتابة العربية والتى راجت بمجىء الخواجة أحمد حسـن الميمندى وغيره مثل بونصر مشـكان وبوسهل زوزنى. ١١. حبّ السّلطان مسعود والسّلطان محمّد الغزنوى للغة العربية، ونظراً للخصائـص والأدلّة المذكورة يمكن دراسـة تأثير اللغة العربيـة وآدابها على لغة كتابة تاريخ البيهقى فى ما يلى:

أ- المفردات: فى تاريخ البيهقى وكذلک مراسـلات بونصر مشـكان مفردات عربية أكثر والباقى كلمات فارسـية، والمفـردات العربية قائمة على قاعدتها القديمة تلک؛ إلا أنّ كتاب البيهقى مجموعة من المفردات الجديدة الخارجة من هذه الدائرة ومن المفردات التى دخلت بواسـطة الأدباء وكتّاب الرسائل وقد دخلت اللّغة الفارسية تقليدا للعرب. (حسينى كازرونى، ١٣٨٤ش: ٢٤)

وبالتدقيق فى أسلوب كتابة تاريخ البيهقى فإنّنا نلاحظ أن اختيار الكلمات الفارسية أو العربية إنّما يتم بشـرط الفصاحة. ولم يسـتخدم البيهقى فى تركيب جملة بقدر الإمكان سوى الألفاظ الصحيحة والسّلسة والمفردات السّهلة والقريبة إلى الفهم. (المصدر نفسه: ٥٨)

وبشكل عام فإنّ أسلوب اسـتعمال المفردات والتّركيبات العربية فى تاريخ البيهقى كما يلى:

- يحاول البيهقى أن يسـتعمل مفردات فارسية أكثر؛ إلا أن الضرورة قد تضطره إلى استخدام كثير من المفردات العربية أيضاً فى كلامه. نحو: ملطّفة، مشافهة، خريطة، باغى، ثغر، عاصى، عشوة، هزيمة، إعزاء، معدّ، و... .

- يستعمل فى بعض الأحيان مصادر مؤلفة من العربية والفارسية، مثل: فصل شدن، خالى كردن، تعليق كردن، صفرا جنبيدن، إنهاء كردن.

– المفـردات المتداولـة فى التراكيـب الدُعائية أو الأمثـال أو الآيات والأحاديث والأشعار العربية والّتى ليس عددها فى تاريخ البيهقى قليلاً. (بيهقى، ١٣٨٠ش: ١٩)

– اسـتخدام المفردات الشّرعية، والدّينية، والفلسـفية، والأخلاقية، والأدبية والتى دخلت الفارسية بدخول الإسلام إلى إيران وانتصار العرب على الإيرانيين، ولم يسجّل آنذاک تسـلّطهم السّياسى على إيران فحسـب، بل ترک تأثيرهم على حياة الإيرانيين على المسـتويات الثّقافيـة والاجتماعيـة والاقتصادية. والبيهقى أيضا مجاراة لسـائر الكتّاب وبسـبب أفكاره الإسـلامية وعقائده وكذلک مهنته بدأ فى تعلّم هذه اللّغة، ومن خلال نظرة سـريعة يتّضح تأثير هذه اللّغة فى جميع آثاره ولا سـيما فى تاريخه. يبدو أن اسـتخدام لغة الدّيوان فى عهد البيهقى جاء مطابقاً لدواوين دار الخلافة الإسـلامية فى بغـداد، وذلک لأن ملوک إيران كانوا يوقّعون على وثيقة البيعة والتّعهّد للخلفاء ويعتبر الوالى نفسـه مولى ونصيراً لأميرالمؤمنـين، وفى المقابل فإنهم يمنحونه ألقاباً عالية، وكان البيهقى يسـتخدم أكثر هذه المفردات، مثل: ديوان الاسـتيفاء[١]، ديوان الرّسائل[٢]، ديوان العَرَض[٣]، ديوان القضاء، ديوان المظالم[٤]، ديوان الإشراف[٥].

أ. اسـتخدام الكُنى والأنسـاب (الألقاب): وكان يسـتخدمها البيهقى كراراً تقليداً لأسلوب كتّاب اللّغة العربية، ويذكرها أحياناً بصورة مخففّة، مثل: بوسهل، بوتمام، بوحنيفة،

١. ديوان الاسـتيفاء مالية ويعتبر ثانى ديوان من حيث الأهمية فى دولة الغزنويين، وكان مسـؤولا عن الدخل والنفقات فى المملكة، وكان يدار من قبل المسـتوفين وهم يشرفون على دخل ونفقات المملكة. وفى هذا الدّيوان أيضاً يتم البت فى الأمور المالية.

٢. ديوان الرّسـائل هوثالث ديـوان ذوأهمية فى دولة الغزنويين ويأتى مقام صاحب ديوان الرّسـائل بعد صاحب ديوان الإسـتيفاء. وكان هذا الدّيوان مركزا للرسائل السّلطانية الّتى تكتب وفيه تستخدم المصطلحـات والمفـردات المتداولة فى هذا المجال، مثل : الخليفـة، الكاتب، المترجم، المحرر وصاحب ديوان الرّسائل.

٣. ديوان العَرَض وهو خامس ديوان من حيث الأهمية فى العهد السّـلجوقى، وهو مسؤول عن متابعة الأمور العسكرية فى السلم والحرب.

٤. ديوان المظالم وهو ديوان يتابع الأعمال الظالمة للولاة ورجال الدّولة ويشرف عليه الملک وأوّل من وضعه الخلفاء العباسيون وحتّى زمان المقتدر فإنّ الخليفة نفسه كان يتابع أموره.

٥. وهو بمثابة دائرة التّفتيش ويسـمّى صاحبه «مُشـرف» وله عدّة مسـاعدين وأشخاص يرسلهم إلى الولايـات للتفتيـش. ويتمّ تعيين المشـرفين من قبـل الوزير أو صاحب ديوان الإشـراف أو من قبل السّلطان والأمير.

بوالقاسم سيمجور، وأحياناً أخرى بصورة كاملة، مثل: أبوبكر، أبوالحسن، أبوالقاسم.

ب. الإتيان بالمشتقات: إذا بحثنا في كتاب البيهقي فيمكننا أن نشاهد كلمات من قبيل: تضريب، معتمد، مواضعة، جمال، رعونت، مخاطبة، مكاشفة، مهد، مشافهة، استصواب، استحقاق، و... . ويستخدم البيهقي أحياناً فنّه الخاص ومن خلال إضافة اللواحق إلى المشتقات ينشيء تركيبات جديدة،[1] تعادل وتساوي الأصل. وهذا يدل على أنّه استخدم المفردات العربية في اللّغة الفارسية.

ت. استخدام أصول الجمع في العربية: كاستخدام ''ات''، و''ون- ين'' واستعمال جموع التكسير العربية.

ث. استخدام المصادر الثلاثية المزيدة:

ج. استخدام الكلمات المنونّة: والتنوين من خصائص المفردات العربية ولكن بعض هذه الكلمات المنوّنة دخلت اللّغة الفارسية. ومن بين أقسام التنوين فإن الأغلب هي تنوين النصب التي دخلت مع الكلمات العربية إلى اللّغة الفارسية.

ح. استخدام النّعوت والعناوين: إنّ أهمية الألقاب والعناوين في المكاتبات والمخاطبات تحظى بأهمّية كبيرة، وعلى الكاتب أن يدقّق في ذلك كثيراً، وذلك لأن الألقاب تدل على الاحترام والتكريم، ويصدر الخليفة أو السّلطان هذه الألقاب وهي تبين الرتبة الإدارية أو العلمية أو المنصب الحكومي للشّخص.

خ. الجمل الاعتراضية: وهذا النّوع من الجمل يتضمن عادة دعاء للمخاطب أو عليه أو تمنّيا أو توضيحا للمفهوم الأصلي للجملة.

د. الكلمات والمصطلحات المركبة:[2] وهي في تاريخ البيهقي تابعة للغة المعيار.

ذ. الاستشهاد بالآيات والرّوايات والأحاديث: من الأمور اللافته للنظر في آثار البيهقي إيراده للآيات والأحاديث وأقوال العظماء. ونظراً لانتشار الثّقافة الإسلامية

---

١. كاهل‌وار، محتشم‌تر، مهذب‌تر، و... .

٢. استطلاع رأي (كسب آگاهي)، تنوّق كردن (نيک بنگريستن چيزي)، ازل الآزال (آغاز آغازها)، أيمان البيعة (سوگندهايي بيعت كردن)، بحلي خواستن (طلب رضايت وحلال كردن)، بر عميا (كوركورانه)، بر مغامضه (ناگهاني)، به مشافهة (به طور شفاهي)، بياض كردن (گاكنويس كردن)، بيت المال صلتي (بودجه پرداخت جايزه).

واعتنـاق الإيرانيين للدين الإسـلامى فإن الإتيان بالآيـات والأحاديث من الأقوال والكتابة بشكل عام يعد وسيلة لجذب المخاطب، وإقناعه.

ر. الأشـعار وضرب المثل: إن ذكر الأشـعار[١] والأمثال العربية[٢] هو سـبب آخر من أسـباب المتعة فى كتاب البيهقى. فإن ذكر الحوادث التّاريخية مصحوبة بالأشعار وضرب الأمثال وذكر النّصائح يؤدى إلى صيرورة الموضوع التّاريخى أكثر جاذبية. ويشـاهد فى عصر المؤلف كثرة الاسـتناد إلى الأشـعار العربية. زاد البيهقـى كتابه روعة وجمالا من خلال الاستخدام المناسب للأشعار والأمثال.

وعلاوة على اسـتعارة تاريخ البيهقى للمفردات والمصطلحات العربية فإنّه استخدم أيضاً أساليب كتابة المتون العربية، وإليک بعضا منها:

١. يـأتى أحيانا عند بيان الحكايات والمواعظ بآية الاسـترجاع ونعنى بها «إنا لله وإنا إليه راجعون».

٢. طبقا لأسـلوب الكتابة العربى فإن البيهقى أحيانا يأتى بكلمة ''الله الله'' للتحذير والتّنبيه وإثارة الاهتمام.

٣. إن أسـلوب تركيب الجملـة فى تاريخ البيهقى عربى، مثل ذكـر المفعول الصريح قبل الفعل والفاعل. فالإتيان بجملة الاسـتفتاح بصورة كاملة فى بداية الرسائل وأحيانا مختصرة (مخففة) للابتداء بالكلام.

٤. اسـتخدام تعابير مـن أمثال: العياذ بالله، معاذ بالله، فالعيـاذ بالله، نعوذ بالله، و... للاستعاذة بالله فى الكتاب وفى إطار جمل اعتراضية.

٥. الإتيـان بعناوين الأبواب والفصول فى الكتـاب باللّغة العربية، مثل: ذكر خروج الأمير مسعود، رضى الله عنه من بلخ إلى غزنين.

٦. اسـتخدام عبـارة الحوقلة «لا حول ولا قـوّة إلا بالله العلـى العظيم»، وكذلک سبحان الله أو سبحان الله العظيم للتّعجّب أو بيان البلاء.

٧. جميع التواريخ المذكورة فى كتاب تاريخ البيهقى إنّما هى بالشهور القمرية.

---

١. استشهد البيهقى بالأشعار فى أكثر من٦٢ موضعا.

٢. استخدم البيهقى الأمثال فى ١٩ موضعا من كتابه.

٨. رســالة الهزيمة:[١] مــن الآداب والعادات التى انتقلت من العــرب إلى الإيرانيين وأشــار إليها البيهقى أيضاً هى كتابة رسالة الهزيمة أو طلب المساعدة من القوم والقبائل المجاورة.

النتيجة

الفتح العربى لإيران واعتناق الإيرانيين للدّين الجديد مهد لدخول كثير من المفردات والمصطلحات العربية- بما فيها المصطلحات الشّــرعية والدّينية- إلى اللّغة الفارســية. وكان المثقفــون والعلماء الإيرانيون يعتــبرون فى معرفة اللغة العربّية وإجادتها نوعا من الفضــل والعلم والتباهى، وخدمة للدين الإســلامى الحنيف، وتقربــا من أرباب الجاه والســلطان؛ وتحقيقا لذلک كله فقد ظهر لدى الشعب الإيرانى المسلم اهتمام بالغ بتعلّم اللغة العربية وآدابها.

إنّ التغييرات الحاصلة فى ديوان الرســائل، وكتابة الرّسائل الحكومية المهمّة باللغة الفارســية والعربية، وأخيرا تغيير لغة الدواوين على يد الخواجة حســن الميمندى إلى اللغــة العربيــة فى عهد البيهقى، هى من نتائــج هذا التّوجه الجديد، وهذا أمر مشــهود وواضح تماماً فى كتب القرن الخامس والسّادس ولا سيما فى كتاب تاريخ البيهقى.

وتبعا للغة فإنّ الصرف والنّحو العربيين أيضاً قد أثرا فى كتابة تاريخ البيهقى، ونلاحظ ذلک فى تقديم الأفعال، وإنشاء الجمل الحالية، ومطابقة الصفة للموصوف و... .

وأشــرنا أن النّثــر الّذى اســتخدمه البيهقى فى كتابته نثر متوسّــط (بــين بين)، ومن خصوصياتــه البارزة: الإطناب، الاستشــهاد، التمثل بالآيات والأحاديث، اســتعمال المفردات العربية، اســتخدام السّجع والموازنة والتّوصيف (طبعاً بشكل محسوس وقليل) و... .

وإلى جانب اســتخدام البيهقى للمفردات والمصطلحات العربية فعلينا أن نذعن أنّ

١. و من جملتها رســالة الأمير مســعود إلى أرسلان خان من خانات تركســتان وطلب المساعدة منه عندما هجم جيش المســعودى. وإذا قرأنا الرّســالة من البداية إلى النهاية نرى بوضوح تأثّرها باللّغة العربية وآدابها. فالبداية ببســم الله الرّحمن الرّحيم ثمّ المقدّمة والخطبة والآية وأخيراً خاتمة الرّســالة بالأسلوب العربى.

البيهقى لايصر على استخدام هذه المفردات، وإنّما يتوجّه للسلاسة والبلاغة ولغة المعيار؛ ويظهــر أنّه يرى فى مراعاة قواعد اللغة الفارســية وحدودها رعاية للغة المعيار. ويبدو أن البيهقى يعتبر الفصاحة هى الشــرط فى اختيار الكلمات الفارسية والعربية؛ وهو فى تركيب الجمل يســتخدم- ما أمكنه ذلک- الألفاظ الصحيحة والسلســلة والقريبة من الفهم. وهو- فضلا عن اتباعه لأصول الفصاحة والبلاغة-كان ينظر إلى شرط الصواب والاستقامة فى أداء أى نوع من المعانى ولم يجز التخلّف عن الصّواب.

وفيمــا يخــص بتأثّر تاريــخ البيهقى باللغات الأخــرى، فنقول علــى الرغم من أنّ الغزنويين كانوا أتــراكاً إلا أنّ تأثر هذا الكتاب بالمفردات العربية أكثر بكثير من تأثره باللّغات التركية والصينية أو المغولية.

المصادر والمراجع

آذرنــوش، آذرتاش. ١٣٥٤ش. راههاى نفوذ فارســى در فرهنگ وزبــان عرب جاهلى. تهران: انتشارات توس.

آذرنــوش، آذرتــاش. ١٣٧٤ش. راههاى نفوذ زبان فارســى در فرهنگ وزبــان عربى. تهران: انتشارات پرتو.

اشــرف صادقى، على. ١٣٨٦ش. «تاثير نظام آوايى عربى در نظام آوايى فارسى». خبرگزارى فارس. صفحة فرهنگى وحوادث. شماره ٨٦٠٣٢٨٠٠٩٥.

امام شوشــترى، محمّد على. ١٣٤٧ش. فرهنگ واژگان فارسى در زبان عربى. تهران: انتشارات خوارزمى.

بهار، محمّد تقى. ١٣٦٩ش. سبک شناسى. تهران: أمير كبير.

بيهقى، أبوالفضل محمّد بن حســين. ١٣٨٠ش. تاريخ بيهقى. بر اســاس نسخة دكتر فياض واديب نيشابورى ودكتر غنى. تهران: نشر هيرمند.

بيهقى، أبوالفضل. ١٣٧٣ش. تاريخ بيهقى. به تصحيح دكتر خطيب رهبر. تهران: انتشارات مهتاب.

بيهقــى، أبوالفضــل. ١٣٨٣ش. تاريخ بيهقى. تصحيح دكتر على أكبر فياض. مشــهد: دانشــگاه فردوسى.

پاكيزه خو، طوبى. ١٣٨٣ش. «رابطه متقابل عربى وفارسى». كيهان فرهنگى. شماره ٢١٩.

چراغى، على. ١٣٧١ش. «آموزش زبان عربى ضرورتى براى زبان فارســى». مجلة تطوير تعليم المعارف الإسلامية. تهران. شماره٣٤.

حسينى كازرونى، أحمد. ١٣٨٤ش. معجم تاريخ بيهقى. تهران: انتشارات زوار.

حلبي، علی أصغر. ۱۳۸۱ش. تأثير قرآن وحديث در ادبيات فارسی. تهران: نشر سمت.
خواند مير، غياث الدّين بن همام الدّين. ۱۳٥٥ش. دستور الوزراء. تهران: نشر إقبال.
رازی، فريده. ۱۳٦٦ش. فرهنگ زبان عربی در فارسی معاصر. تهران: انتشارات مركز.
روان پور، نرگس. ۱۳٦۸ش. گزيده تاريخ بيهقی. تهران: مركز بنياد.
زيدان، جرجي. ۱۹۹۲م. تاريخ آداب اللّغة العربية. بيروت: دار ومكتبة الحياة.
شميسا، سيروس. ۱۳۷۸ش. مختصری در سبک شناسی. تهران: انتشارات فردوسی.
صفوی، كوروش. ۱۳٦۷ش. گزيده‌ای تاريخی در زبان فارسی. تهران: نشر مركز.
فرشيد ورد، خسرو. ۱۳۷۳ش. عربی در فارسی. تهران: دانشگاه تهران.
وكيلی، نازنين. ۱۳۷۷ش. «رابطه درس عربی با زبان فارسی». تهران: اولين همايش زبان عربی.
ياحقی، محمّد جعفر. ۱۳۷۳ش. ديبای خسروانی. تهران: انتشارات جامی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول٢٠١٢م

فضاء النقد فی شروح المعلَّقات

(دراسة سانكرونية)

سميه حسنعليان*
سيدمحمدرضا ابن الرسول**

الملخص

إنّ للمعلَّقـات مكانةً مرموقةً فی الأدب العربی، فضلـاً عن أهميتها فی العلوم المختلفة التفسـيرية، واللغوية، والنحوية واحتوائهـا علی كثير من الألفاظ الجاهلية وغريبها، ولهذا فقد اهتمّ بها كثير من الشـّراح، وقد أبدوا آراءهم النقدية ضمن شـرحهم هذه القصائد النفيسة.ومن هذا المنطلق يحاول هذا البحث استخلاص المنهج النقدی الذی تميّز به الشـرّاح فی شرح المعلَّقات مسـتخدماً المنهج التوصيفی ـ التحليلی. وانسياقاً من هذا تقوم الدراسة علی خطة تنهض علی محورين بارزين هما: المقام والمقال.

وقـد اتّضح مـن البحث أن الشـرّاح اهتمّوا بالنقد فی شـروحهم وإن لم يكونوا مكثريـن منه، وظهرت آراؤهم النقدية فی المسـتويات المختلفة منها المسـتوی الفنیّ (المعجم، والصوت والإيقاع، والنحو والبلاغة)، والمستوی الدلالیّ.

الكلمات الدليلية: المعلَّقات، الشروح، النقد، سانكرونية، المقام، المقال.

*. أستاذة مساعدة بجامعة إصفهان، إيران Shassanalian@yahoo.com .
**. أستاذ مساعد بجامعة إصفهان، إيران
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری.
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/١هـ. ش

١. المقدمة

للشعر الجاهلی عامة وللمعلَّقات خاصة مكانةٌ مرموقةٌ بين ما أثر من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية، منذ ذلک الزمن البعيد الذی عاشوا فی حدود الجزيرة العربية إلى العصور التی انتشروا فيها حاملين مشاعلَ الإسلام فی مختلف بقاع الأرض.

وما من عصر من عصور التاريخ الطويلة التی عاشت فيها الأمّة العربية إلا وبرزت فيه العنايةُ الواضحةُ بالشعر الجاهلی والمعلَّقات بروزاً واضحاً، كأنهم ورثوا طبيعةَ الحرص على هذا التراث. وذلک لأنّ الشعرَ الجاهلیّ يُعدّ أهمَّ مصدر من المصادر التی يستمدّ منها الباحثون فی دراسة تاريخ هذه الأمة وحضارتها ولذلک عُنِیَ الباحثون فی الأدب العربی والمشغوفون بها فی البلاد العربية وغيرها بدراسة هذا الأدب.

هذا من جهة ومن جهة أخرى إنّ الشعر كان يحتلّ مكانةً مرموقةً بين الناس وأصبح شاعره جزءاً مهماً فی نظام القبيلة يمجّد بطولاتِها ويصوِّر آمالَها ويفخر بمآثرها. ولّما كانت المعلَّقات بوصفها جزءاً من هذا الميراث القيّم هی «الصورة الأخيرة التی انتهت إليها تجاربُ الجاهليين فی التعبير الشعریّ ولذلک فاقت شهرتها شهرةَ ما سواها من الشعر الجاهلی، بل الشعر العربی على الإطلاق وأصبح لأصحابها من الذكر فی تاريخ الأدب العربی ما لم يظفر به غيرُهم من الشهرة وذيوع الصيت ومن الممكن اعتبارُ تلک الصورة التی وصلت بها إلينا المعلَّقات، الصورةَ الكاملةَ للشعر العربی بما اجتمع لها من حسن الوزن وجودة القافية، وقوة المعانی، وجزالة الألفاظ، ومتانة الصياغة.» (طبانة، ١٩٥٨م: ٥)، فلا شکّ أن العلماء والأدباء اهتمّوا بها واستشهدوا بها فی مؤلفاتهم الأدبية، والتاريخية، والبلاغية، والنحوية، والتفسيرية. كما أنّ أثر المعلَّقات فی النحو لايقلّ عنه فی التفسير؛ فقد حَظيت هذه القصائدُ بجهود النحاة قديماً وحديثاً فكثرت الشواهدُ النحويةُ من شعر المعلَّقات وخاصة إذا اعتمدت برواياتها المختلفة ولبعض هذه الشواهد أثرٌ كبيرٌ فی تثبيت القاعدة النحوية ولا سيّما القواعد التی انفردت شواهد المعلَّقات دون سواها فی تثبيتها. (دويكات، ٢٠٠٠م: ١٤)

ولايخامرنا شکٌّ أنّ هناک أسباباً مهّدت لنشأة شروح الشعر عامة والمعلَّقات خاصة، منها: سبب تاريخی، وسبب لغویّ وسبب عاطفی.

ومن أهمّ هذه الشــروح القديمة: شــرح المعلَّقات التســع لأبى عمرو الشيبانى[١] (ت ٢٠٦ق)، شــرح القصائد الســبع الطوال الجاهليات لأبى بكر الأنبــارىّ (ت ٣٢٨ق)، وشــرح القصائد المشــهورات الموســومة بالمعلَّقات لأبى جعفر النحــاس (ت ٣٣٨ق)، وشرح المعلَّقات السبع للزوزنىّ (ت ٤٨٦ق)، وشرح المعلَّقات العشر للخطيب التبريزى (ت ٥٠٢ق).

وقــد ظهر النقاطُ النقدية الهامة فى هذه الشــروح فكان من الأهمية بمكان تســليط الضوء على طبيعة النقد عند شــرّاح المعلَّقات ومنهجهم النقدى فى شــرح هذه القصائد النفيسة.

ومــن أهمّ الأهداف التى تقصد هذه المقالةُ تحقيقَها: دراســة منهج شــرّاح المعلَّقات النقدى فى شروحهم، والإشارة إلى آراء الشرّاح النقدية. والمنهج الذى يتبعه هذا البحثُ هو التوصيفى ـ التحليلى. فقد تمّ تركيزنا فى هذه المقالة على عدة شــروح قديمة مذكورة آنفاً وتعاملنا مع آثار الشــرّاح وفق العقيدة البنيوية بطريقة سانكرونية أى على أساس أنها آثار متزامنة مع ذواتها عبر رصْد الفضاء والحَيّز.

والجدير بالذكر أنه بالنســبة إلى منهج شرّاح المعلَّقات النقدى فنكاد لانعثر على ما يُذكر فى هذا الكتاب أو على بحث آخر شامل وافٍ للموضوع.

أما الخطة التى اخترناها للبحث عن النقد فى شــروح المعلَّقات فتنهض على محورين بارزين هما: المقام والمقال[٢].

وإليك الآن تعريف بعض المصطلحات التى وردت فى البحث:

١. جدير بالذكر أن هناك قرائن تثبت أنه لا تصح نسبة هذا الشرح إلى الشيبانى ولا يسع البحث هذا الموضوع ولكننا افترضنا صحة نسبة هذا الشرح إليه ودرسنا النقد فيه.

٢. ولا يفوتنــا الذكــر بأننا اتبعنا هذيــن المصطلحين والخطة المتوخاة فى بيان منهج الشــراح النقدى طريقة الدكتور أحمد الودرنى فى كتابه «شــرح الشعر عند العرب؛ من الأصول إلى القرن ١٤ق(دراسة ســانكرونية)» إذ حاول الباحث فى كتابه المذكور البحث عن أجوبه لهذه الأســئلة: كيف شرح العرب أدبهم؟ وما هى أُطُرُهم المرجعية فى ذلك؟ ثم انعقد كلامه على مصطلح الشــرح داخل الأصول العربية ضمن التحليل المعجمى واعتبره وسيلة تمكنته من ضبط سياق المصطلح ودرسه من داخل اللغة المعنية؛ إذ أدى كل هــذا به إلى الانتقال للبحث فى تطور المصطلح عبر الفضاءات. وقد بيّن الباحث فضاءات ثلاثة لشــرح الشــعر عند العرب هى: فضاء الرّواية عند أبى عبيدة، فضاء النقد عند أبوبكر الصولى، المرزوقى والتبريزى وفضاء الإحياء والتحديث عند اليازجى والبرقوقى. (الوردنى، ٢٠٠٩م: ١٦)

● **المقام**[1]: هو مجموعة الأوضاع النفسـية والاجتماعيـة والتاريخية أو العناصر غير اللسـانية التى تحدّد بـثّ ملفوظ أو أكثر فى فترة من الزمن محـدّدة وفى مكان بعينه. أما فى اللسـانيات فعوضاً عن المقام يقع الحديث عن السياق أو السياق المقامىّ. (الوردنى، ۲۰۰۹م: ٤٤)

● **المقال**[2]: هو اللغة فى حالة اسـتعمال أى لسـان من الألسنة ينهض بوظيفة فاعل/ متكلم. (الوردنى، ۲۰۰۹م: ٤٤)

● **الشـرح**[3]: «هو الكشف، يقال: شـرَح فلان أمرَه أى أوضحه وشرح مشكلة بيّنها وشـرح الشىء يشرحه شرْحاً وشرّحه فتحه وبيّنه وكشفه وكلّ ما فُتح من الجواهر فقد شُـرح أيضاً تقول: شـرحتُ الغامض إذا فسّرتُه والشرح الفتْح والشرح البيان والشرح الافتضاض للأبـكار.» (ابن منظور، مادة: شرح) وهناك بعض المصطلحات والمفاهيم يقـترب فى معناها من الشـرح، ألا وهى: التفسـير والتحليل والتأويـل وبين كل هذه المصطلحـات متصوّرات جامعة تؤلف بينهـا على نحو يجعلها تضطلع فيه بنفس الوظيفة الدلاليّة وإن تعددت العلامات وتباينت. (الوردنى، ۲۰۰۹م: ۸۱ نقلاً عن الزيدى: ٤۰)

قبـل الدخول فى صلـب الموضوع علينا أن نوضح الأصول التى وضعها السـلفُ فى شرح النصّ وتوارثها الخلف منهم وقد تجلّت على ثلاثة أصعدة هى:

نواة الشرح: وهى البيت الشعرىّ كوحدة دنيا فهو عندهم النصّ وعليه المدار.

حدود الشرح: فالشارح امتدّت عنايتُه إلى نصّيْن: نصّ المقام ونصّ المقال.

نمط الشرح: إذ كان الشـارح يتعامل مع النصّ الشعرىّ تعاملاً ثلاثىّ الأبعاد: البعد اللغوىّ، والبعد المعنوىّ، والبعد الفنىّ.

ولسنا ممن يريدون إخراج القديم فى ثوب جديد بل نحن ممن جعلوا ديدنهم التأصيل بفهم القديم بالقديم فى ضوء الحديث، كما يدلّ عنوان الدراسة هذه عليها.

۲. مظاهر تعامل الشروح فى ضمن فضاء النقد:

فى هذا القسـم من المقـال نهتم بالمحورين الأساسـين للبحث عن النقد فى شـروح

1. Situation du discourse
2. Discourse
3. Explanation

المعلَّقات مشيراً إلى الشواهد المختلفة لها.

٢. ١. المقام:

«إن المقــام ينهض على عدة أطر تتواصل تراكباً أو تعاقباً. ويعمد الشــارح إلى أن ينــزّل ضمنها النصَّ الشــعریّ باعتباره حدثاً قولياً يرتبط بأحداث غير لســانية مؤثرة فيــه فاعلة، لذا أمكن النظر فی نوعين من المقام: مقــام خارجیّ يضمّ إطارين: التاريخ والاجتماعيات، ومقام داخلیّ يضم إطارين: رواية النصّ وفضاء الإنشــاد.» (الوردنی، ٢٠٠٩م: ٤٤)

٢. ١. ١. الخارجیّ:

يحتوی هذا النوع من المقام على إطارين، هما:

٢. ١. ١. ١. التاريخ:

يُلاحِظ قارئُ شــروح المعلَّقات أنّ أصحاب هذه الشــروح يعرضون ضمن شرحهم لنوعــين من الأحداث: أحــداث عامة مثّلت حافزاً من حوافز القول الشــعریّ وباعثاً عليه، واتصلت بالنصّ فی كليته؛ وإليک بعض النماذج منها:

امتازَ ابنُ الأنباریّ بين الشـّراح بأنه كان يــأتی بمقدمات طويلة فی بداية كل معلَّقة مشــيراً إلى نسب الشاعر، موضحاً ســبب إنشــاد القصيدة مروراً بالحوادث التاريخية مســتنداً إلى العلمــاء والرواة الذين سمع منهم أو أخذ عنهم هــذه الأخبار وزوّد قارئ شرحه بمجموعة ضخمة من المعلومات التاريخية والأخبار التی تتعلق بذاک العصر.

ولكن النحاس لم يُشِــر فی مقدمة شــرحه لكلّ قصيدة إلى سبب إنشاد هذه القصائد إلا فی معلَّقة زهير إذ ذكر أنّه قال هذه القصيدة لمدح الحارث بن عوف وهرم بن ســنان المريين. (النحاس، لاتا: ٩٩/١)

لانكاد نجد شــرحاً وافياً للحوادث التاريخية وأخبارها مما يتعلّق بالمعلَّقات فی شرح الزوزنیّ وكأن الشــرح بعيد كلّ البعد عن أتّون الشطحات التاريخية. ولم يصدّر الزوزنیّ فی شرحه كلّ معلَّقة بمقدّمة إلا معلّقتين؛ هما: معلَّقة امرئ القيس ومعلَّقة طرفة بن العبد.

فى مقدمتــه لمعلَّقــة امرئ القيس بدأ من قصة حبّ الشــاعر لعنيزة ابنة عمّه وما فعل فى يوم دارة جلجل بفتيات الحىّ من ســرقة ملابسهنّ واشتراطه إعادتها إليهنّ بخروج كلّ فتاة من الماء ومجيئها متجردة، وعقره ناقته لهنّ، وحملهنّ أمتعته. أشــار الزوزنىّ إلى هذه القصة موجزة ومع أن بعض الشرّاح الآخرين كابن الأنبارىّ يعدّ هذه الحادثةَ سبباً لنظم القصيــدة ولكن الزوزنىّ قال: «وذكر (أى امــرؤ القيس) هذه القصة فى أثناء القصيدة.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ٦) وكأنّه لم يقبل كون هذه الحادثة سبباً فى نظم القصيدة كلّها؛ ولعلّه على حقّ إذ من الصعب القول بأنّ المعلَّقة بكاملها قيلت من أجل هذه الحادثة إذ أشار الشاعر إلى يوم دارة جلجل فى الأبيات ١٠ ـ ١٥، ولكنّه لم يذكر من القصة التى ساقها الرواةُ إلا ذبحَه الناقةَ للفتيات، ولم يُشِــر إلى خــروج الفتيات من الماء متجرّدات علماً بأنّ امرأ القيس لم يكن من الشعراء الذين يتعفّفون فى شعرهم.

وفى مقدمــة معلَّقــة طرفة بن العبد يبــدأ حديثه عن قول المفضّل بــن الضبىّ فى ذكر حســبه الكريم، وشــعره الهجائىّ فى زوج أخته وما دار بينه (أى زوج أخته عبد عمرو) وبين عمرو بن هند الملك. وقال الزوزنىّ بعد ذكره رواية المفضّل وقد كان قال فى ذلك قصيدته التى أوّلها «لخولة أطلالٌ» وكأنّه يريد القول إن ســبب إنشــاد المعلَّقة هو شعورُ الشاعر بقرب موته بالبحرين. وانفرد الزوزنىّ ببيانه السبب هذا ولكنّنا لا نجد أيةَ إشارة إلى الحادثة التى انتهت بقتله. ويشــير الزوزنىّ أيضاً إلى ســبب آخر فى قتل طرفة من رواية العتبىّ فى المقدمة.

النوع الثانى من الأحداث التى أشار إليها الشرّاح هى أحداثٌ خاصةٌ ترتبط بجانب من جوانب النصّ، منها:

قــال الخطيب التبريزىّ فى شــرح البيت الـ٤٩ للحارث، مشــيراً إلى حادثة محاربة كســرى لإياد، وذكر أن لقيط بن يعمر الإيادىّ الذى كان ينزل الحيرة عندما اطّلع على ما قصده كســرى كتبَ إلى إياد وهو كانوا بالجزيرة ليســتعدوا قواهم فى مقابلة العدو: «فلما بلغ كتاب لقيط إياداً استعدّوا لمحاربة الجنود التى بعث بهم كسرى، فالتقوا فاقتتلوا قتالاً شديداً حتى رجعت الخيلُ وقد أصيبَ من الفريقين، ثم إنّهم بعد ذلك اختلفوا فيما بينهم وتفرّقت جماعتُهم فلحقت طائفة منهم بالشــام، وأقام الباقون بالجزيرة.» (الخطيب

التبريزي، ١٩٩٧م: ٣١٤)

وقال ابن الأنباريّ مثلاً في شرحه البيت السابع عشر لزهير:

فَأقسَمتُ بِالبَيتِ الَّذى طافَ حَولَهُ رِجالٌ بَنَـوهُ مِن قُرَيـشٍ وَجُرهُمِ

مشيراً إلى حادثة بناء الكعبة ناقلاً عن أبي عبيدة و قال: «كانت الكعبة رُفعت حين غَرِقَ قومُ نوح عليه السـلام، فأراد الله تبارك وتعالى تكرمةَ قريشٍ، فأمرَ الله عزوجلّ أبويهم إبراهيمَ وابنَه إسماعيلَ عليهما الصلاة والسـلام أن يُعيدا بناءَ الكعبة شـرّفها الله تعالى على أسِّها الأول فأرادا بناءَها لما أراد الله عز وجلّ من تكرمة قريش، فأنزل الله تعالى في القرآن: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْـمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا﴾ (البقـرة ٢: ١٢٧) ... الآية. ألا ترى أنهما أولُ من رفَع البيت بعد ما كان رُفع، فلم يكن وهو مرفوع له ولاة منذ زمن نوح عليه الصلاة والسلام ... .» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٢٥٣)

٢. ١. ١. ٢. الاجتماعيات:

يهتمّ الشـارحُ في هذا الإطار -للمقام الداخلي لشرح النصّ- بالثقافة الاجتماعية التي أظهرها الشـاعر في شعره فهو متمثل إما في شجرة الأنساب وما ينشأ من علاقات وإما في الآداب التي أشار إليها الشاعرُ في شعره.

بالنسـبة إلى شجرة الأنسـاب فكثيراً ما نلاحظ مثلَ هذه التوضيحات في شرح ابن الأنبـاريّ، إذ كان حريصاً على تدقيق رواية أقواله وشـواهده، قال في مقدمة شـرحه معلَّقة لبيد: «وأخبرنا أبو عمران موسى بن محمد الخياط قال: حدّثنا إسحاق بن إبراهيم الخراساني ـ وهو ابن أبي إسرائيل.» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٥١٠)

قال النحاس مشيراً إلى عدم اهتمامه بمثل هذه الأمور كالحوادث التاريخية وتوضيح الأعلام الواردة في أبيات المعلَّقات: «ولم أكثر الشـواهد ولا الأنساب ليخفّ حفظ ذلك إن شاء الله.» (النحاس، لاتا: ٣/١)

أما الزوزنيّ فلم يتعرّض إلى تعريف أعلام الإنسـان والقبائل التي أورد أسماءها في شـرحه وقد اكتفى في تعريف العلم بذكر نسـبه كما قال في البيت الـ٢٧ للحارث: «إرم: جد عاد وهو عاد بن عوص بن إرم بن سام.» (الزوزنيّ، ١٩٦٣م: ١٦٠)، بل ربّما اكتفى

باسمــه معرّفاً إيّاه بأنه «رجل» كما فعل فى شــرحه للبيت الـ٦١ لمعلَّقة عمرو والعلم هو «علقمة بن سيف». (المصدرنفسه: ١٢٩) أو شرحه للبيت الـ٦٩ لطرفة والعلم هو «قرط بن معبد» إذ قال فى شــرح البيت: «يلومنى ما لم وما أدرى ما الســبب الداعى إلى لومه إيّاى كما لامنى هذا الرجل فى القبيلة، يريد أنّ لومه إيّاه ظلم صراح كما كان لوم قرط إيّاه كذلک.» (المصدرنفســه: ٦٣) وكذلک موقفه بالنســبة إلى الملک «عمرو بن هند». (المصدرنفســه: ١٢٢) و»حصين بن ضمضم» (المصدرنفســه: ٨٢) وغيرهما من الأعلام المذكورة فى أبيات المعلَّقات.

أما الخطيب فذلک فى ثلاثة مواضع من شــرحه، منها أنه قال فى شــرح البيت الأول للأعشــى عند ذكر اسم «هريرة» أشار إلى «خُليد»: «قال أبو عبيدة: هريرة قينة كانت لرجل من آل عمرو بن مرثد أهداها إلى قيس بن حســان بن ثعلبة بن عمرو بن مرثد فولــدت لــه خُليداً وقد قــال فى قصيدته: جهلاً بــأمِّ خُلَيْدٍ حَبْلَ مــنْ تَصِلُ.» (الخطيب التبريزى، ١٩٩٧م: ٣٢٩)

وأما بالنسبة إلى الآداب الجاهلية التى أشار إليها الشرّاح فى شروحهم فمنها:

فقال الشــيبانىّ فى شرح البيت الـ٧٥ لمعلَّقة امرئ القيس قال موضحاً لفظة «دوار» فى البيت، مشــيراً إلى ما كان لهم من آدابهم فى طواف الكعبة عراةً: «ودوار اســم صنم فى الجاهلية كانوا يطوفون حوله وهم عراة وأتى بعضهم إلى بنى عدى فوجدهم يطوفون بدوار عراة فأعجبه ما رأى من محاسن النساء، فقال:

ألا يــا لَيْــتَ أخْــوالى عَديــاً   لـهُــم فى مــا أتَــوا دَوارُ

وكذلک كانوا يطوفون فى البيت الحرام عراة أيضاً فى الجاهلية، فقالت امرأة:

اليــومَ يبــدو بعضــه أو كلّــه   ومــا بَــدا منــه فــلا أحلُّــهُ

أَصَــمُّ مثــلُ القَعْــبِ بــادٍ ظِلُّــهُ

إلا الحمــس وهم قريش فيطوفون فى ثيابهم، النســاء فى الليــل والرجال فى النهار وكانت المرأة منهم تتخذ مســابح من ســيور فتعقلها بحقويهــا وتضمهما وتدور الدوران بعينه.» (الشيبانىّ، لاتا: ٧٦١)

أو قـال ابنُ الأنباریّ مشـیراً إلـی أن العرب کانوا: «یوقدون النار فی شـدة البرد وینحـرون الجـزور ویضربون بالقداح وأکثـر ما یفعلون ذلک بالعشـیّ فی وقت مجیء الضیف. قال النمر:

وَلَقَد شَـهِدتُ إذا القِداحُ تَوَحَّدَت وَشَـهِدتُ عِندَ اللَیـلِ موُقِدَ نارِها
عَـن ذاتِ أولِیَـةٍ أسـاودُ رَبَّهـا وَکَأَنَّ لَـونَ المِلـحِ فَوقَ شِـفارِها

(ابن الأنباریّ، لاتا: ٢٣٠)، وقال أیضاً فی شـرح البیت الـ٢١ لامرئ القیس مشیراً إلی ما کان عند الجاهلیین من أمر الطلاق قائلاً: «وقال خالد بن کلثوم: کان طلاق أهل الجاهلیة أن یَسُلَّ الرجلُ ثوبه من امرأته وتسلّ المرأة ثوبها.» (المصدرنفسه: ٤٦)

أو قال الزوزنیّ مستشـهداً بالآیة القرآنیة لشرح آداب العرب أنه استشهد بالآیتین مبیّنـاً مـا کانت تقوم به المرأةُ من آداب فی وفاة زوجه، فی شـرح عبـارة «إذا تطاول عامها» فی البیت الـ٨٨ للبید:

وَهُـمُ رَبیـعٌ لِلمُجـاوِرِ فیهِـمُ وَالمُرمِـلاتِ إذا تَطـاوَلَ عامُهـا

إذ أن: «المـرأة کانت إذا تـوفّی عنها زوجُها أقامت عاماً ونزل بذلک القرآنُ فی أول شـیء، قال الله عز وجلّ: ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا وَصِيَّةً لِّأَزْوَاجِهِم مَّتَاعًا إِلَى الْحَوْلِ غَيْرَ إِخْرَاجٍ﴾ (البقرة٢: ٢٤٠)، ثم نُسـخ هذا بقوله: ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجًا يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْرًا﴾ (البقرة٢: ٢٣٤).» (الزوزنیّ، ١٩٦٣م: ٢٠٧)

٢. ١. ٢. الداخلیّ:

أما المقام الداخلیّ فیحتوی إطارَ الروایة:

٢. ١. ٢. ١. الروایة:

یُلاحَظ فی هذا الإطار أنّ الشـارح یعتمد علی تقدیم أکثر من روایة للبین الذی هو بصدد شرحه، إلیک بعض النماذج منها:

الشیبانیّ بما أنه کان راویة شهیراً فی روایاته وجمع مجموعةً کبیرةً من الشعر الجاهلی

فله المنّ على كلّ من يهتم بالعربية لحفظه هذه الأشـعار من يد الضياع فنراه فی شـرحه المعلَّقـات أيضاً اهتمّ برواية أبياتها المختلفة، قال فی شـرح البيـت الـ٣٨ لمعلَّقة امرئ القيس: فی بيانه جواب «لمّا» مشـيراً إلى جواز كون الواو مقحمة أو غير مقحمة وذكر روايـة البيت تاليه بناءً على الإعراب: «وزعم بعضهم أن جـواب لمّا قوله: انتحى بنا، والواو مقحمة ويجـوز أن تكون الواو غير مقحمة والجواب محذوفاً تقديره: فلمّا أجزنا سـاحة الحّی أمنّا وعلى هذا الوجه تكون رواية البيت الذی يليه: إذا قلت هاتی نوّلينی تمايلت، ويروى: مددتُ بغُصْنی دَوْمَةٍ.» (الشيبانیّ، لاتا: ١٤٤)

أو يُلاحظ أنه أشـار إلى الرواية فی شرح البيت دون أی توضيح آخر، قال فی شرح البيت الحادی عشر للنابغة:

سَـرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سـارِيَةٌ تُزجی الشَّـمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ

«ويُروى جامدُ البرد.» (الشيبانیّ، لاتا: ٨٨)

أو قال فی بيتٍ لعنترة:

عَهـدی بِـهِ مَـدَّ النَهـارِ كَأَنَّمـا خُضِـبَ البَنـانُ وَرَأسُـهُ بِالعِظلِمِ

«ويروى: خَضِبُ البنانِ.» (الشيبانیّ، لاتا: ٢٤٧)

أما ابن الأنباریّ فإنه فی مقدمات القصائد التی هو بصدد شـرحها عندما أشار إلى الحوادث التاريخية والأنسـاب والأحساب اهتمّ برواياتها وذَكَرها مستنداً إلى قائليها، وكذلک فعله فی شـرح الأبيات، قال فی شـرح البيت السـبعين لعنترة: «قال يعقوب بن السـكيت: أنشـدنی هذا البيت محمد بن سـلام الجمحی عن يونس ...» (ابن الأنباریّ، لاتا: ٣٦٠)

ولم يكن ابن الأنباریّ ملتزماً بأن يأتی بالرواية فی موضع معين من شرحه البيت، بل أتی به فی مواضع مختلفة؛ بداية شرح البيت أو فی ضمن الشرح وبعد شرحه الألفاظ أو فی خاتمة شرح البيت.

وكما لاحظنا أنه كان يهتمّ بالمعنی ويوضحه على أساس الروايات المختلفة، فكذلک يهتـمّ بالنحو على أسـاس الروايات أيضاً ومثال ذلک أنه قال فی شـرح البيت الـ٧٢ لامرئ القيس:

يُضىءُ سَناهُ أو مَصابيحُ راهِبٍ   أمالَ السَّليطَ بِالذُّبالِ المُفَتَّلِ

«ويروى: أو مصابيح راهب بالخفض، فمن رفع المصابيحَ قال: هى منسوقة على ما فى الكاف من ذكر البرق، ومن خفض المصابيح قال: هى منسوقة على اللمع، كأنه قال: كلمع اليدين أو مصابيح راهب.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ١٠٠)

وأشار أيضاً إلى رواية الأبيات غير أبيات المعلّقات، قال فى مقدمة قصيدة امرئ القيس مشيراً إلى حادثة تاريخية وقد اسشتهد بأبيات له، قال فى شرح البيت:

وَقَاهُمْ جَدُّهُم بِبَنى أبيهِم   وبِالأشقَيْنَ ما كانَ العِقابُ

«ويروى «وقاهم جدّهم ببنى علىّ» وعلى هو عبد مناة بن كنانة.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٦)

ذهب ابن الأنبارىّ أبعد من هذا واستشهد بالشعر حيناً وبالآية حيناً آخر لشرح الرواية التى ذكرها للبيت الذى كان بصدد شرحه، قال فى شرح البيت الـ٢٤ لامرئ القيس:

تَجاوَزتُ أحراساً إلَيها وَمَعشَراً   عَلَىَّ حِراصاً لَو يُسِرّونَ مَقتَلى

«ويروى: «يُشِرّون مقتلى» بالشين أى يُظهرون، يُقال: أشررتُ الشئ، إذا أظهرته، قال الشاعر يذكر أصحاب على رضى الله تبارک وتعالى عنه:

فما بَرِحوُا حتّى رأى اللهُ صَبْرَهُمْ   وحتّى أُشِّرَتْ بالأكُفِّ المصاحفُ

يريد: حتى أظْهِرت.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٩)

لم يكن الزوزنىّ حريصاً على الرواية كثيراً فلا نعتبره من العلماء الذين يسندون رواياتهم إلى المؤلفين ولكنّ هذا لايعنى أنه لم يُراعِ الأمانة العلمية، بل أشار إلى بعض أسماء العلماء الذين أخذ عنهم ـ كما أشرنا فى مصادره ـ وذكر أصحاب الدواوين الذين استشهد بأبياتهم فى شرحه.

اهتمّ الزوزنىّ بالشكل الكلّى للرواية وحاول أن يحفظ على الهيكل العام لشرحه ولم يضف إليه من عنده ما ليس فيه وإذا اضطرّ إلى ذلک نصّ على ما فعل كالذى نراه فى شرح معلَّقة امرئ القيس يبدأ شرح البيت الـ٤٨:

وَقِربَــةِ أقــوامٍ جَعَلــتُ عِصامَهــا   عَلــي كاهِــلٍ مِــنّ ذَلــولٍ مُرَحَّلِ

وقال: «لم يروِ جمهور الأئمة هذه الأبيات الأربعة فى هذه القصيدة وزعموا أنّها لتأبّط شــرّاً أعنى: وقربة أقــوام إلى قوله وقد أغتدى، ورواها بعضهــم فى هذه القصيدة هنا.» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٢٨)

من مظاهر اهتمام الزوزنىّ بالرواية هو أنّ الرواية عنده وسيلةٌ للغاية (شرح المعنى) ويوضّح معنى البيت على أســاس الروايات المختلفة له كما وضّحنا شــرحه المعنى فى البيت الثانى، و الـ٤١ من معلَّقة عمرو بن كلثوم.

وعلى الرغم من تصرفه فى الرواية لم يتتبّع الروايات عند الشعراء ولم يبيّن ما أجروه من تعديل لأشــعارهم بدافع من النقد الــذاتىّ ولم يعرض الروايات على مقاييس نقدية ليميّز الجيّدَ من الردىء.

اهتــمّ الخطيــبُ التبريــزىّ بالروايات المختلفة لألفــاظ البيت أو لمــا تعلق بالنحو والإعراب وإن لم يُشِــر فى كثير من المواضع إلى أسمــاء العلماء الذين قد أوردوا تلك الروايــات. والظاهرة اللامعة فى ذكره الأخبار التاريخية أنه كان يســقط منها الإســنادُ فى غالب الأحيان ويســردها مباشــرة كأنه هو الذى تلقاها من منشئها ملحقاً بها بعض التصرف فى عباراتها وألفاظها.

٢. ٢. المقال:

يمكننا فى هذا الضرب الوقوفُ عند صنفين بارزيْن هما الشــرح من الداخل والشرح من الخارج.

٢. ٢. ١. الشرح من الداخل:

يضمُّ هذا الإطارُ المستوى الفنىّ، والمستوى الدلالىّ وأساسه معانى القول مقاصده.

٢. ٢. ١. ١. المستوى الفنىّ:

إنّ نســيج هذا المستوى هو الصرف والصوت والإيقاع والنحو والبلاغه. ونذكر هنا لكل من هذه المقاصد نماذج.

أ. الجانب الصرفىّ المعجمىّ:

أهمُّ الظواهر التى تجلّت فى الجانب الصرفىّ المعجمىّ ويمكننا الإشارةُ إليها، هى:

● **الإشـارةُ إلى جمع الألفاظ ومفردها:** يقول ابن الأنبارىّ فى شـرحه للبيت الـ٤٣ لامرئ القيس:

وَفَـرعٍ يَزيـنُ المَتنَ أسـوَدَ فاحِمٍ   أثيـثٍ كَقِنـوِ النَّخْلَـةِ المُتَعَثـكِلِ

«القِنْو والقُنو والقَنَا: العذق وهو الشـمراخ والعَذْق بفتح العين: النخلة ويقال فى جمع القنْو قِنْوانٌ وقُنْوانٌ، وحكى الفراء قُنْيان فى جمع قِنْو.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٦٢)

● **الإشارةُ إلى تذكير لفظةٍ ما أو تأنيثها:** قال النحاسُ فى شرح البيت الـ٦٧ لامرئ القيس:

ومَـرَّ عَلَـى القَنـان مـن نَفَيانِـه   فَأنزَلَ مِنـهُ العُصمَ مِـن كُلِّ مَنزِلِ

«العُصْم: الوعول، واحده أعصم، والأنثى أروية وعصماء.» (النحاس، لاتا: ٤٧/١)

● **الإشـارةُ إلى معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة فى البيـت بذكر ماضيه ومضارعه ومصـدره:** قال الخطيب فى لفظة «عفَا» فى البيت الثانى لامرئ القيس:

فَتوضِـحَ فَالمِقـراةِ لَم يَعـفُ رَسمُها   لِمـا نَسَـجَتها مِن جَنـوبٍ وَشَمأَلِ

«عفَا الشىء يَعْفوُ عَفْواً وعُفُوّاً وعَفَاءً.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٢٦)

● **الإشـارةُ إلـى تكوين المفردات صرفياً كذكرهم عند كـون الكلمة مصغّرة:** قال الشـيبانىّ فى شـرح لفظة «الضُّحى» فى البيت الـ٧٤ لمعلَّقة امـرئ القيس، إذ تصغيرها «ضُحَىّ» «والقياس ضحيَّة، إلا أنه لو قيل ضحية لأشـبه تصغير ضحوة.» (الشـيبانىّ، لاتا: ٠٥١)

● **الإشارةُ إلى القلب فى الكلمات:** وأشار النحاس إلى ذلك فى شرحه البيت الـ٤٤ للأعشى:

أبلِـغ يَزيـدَ بَـنى شَـيبانَ مَألُكَةً   أبـا ثُبيـتٍ أمـا تَنفَـكُّ تَأتَـكِلُ

«المألُكة»: الرسـالة ومَلَكٌ عند بعض أهل اللغة من هذا لأن الأصل ملأك والدليل على هذا أنه يقال فى الجمع ملائكة، إلا أن هذا عند أهل النظر لا يجوز إلا على القلب،

لأن مألُكَة الهمزة فيها فاء الفعل، والملأك الهمزة فيه عين الفعل وأجود من هذا أن يكون ملأك من قولهم: ملأكةٌ، لأنه قد حُكى مَلأكة بمعنى مألكة.» (النحاس، لاتا: ١٤٨/٢)

● **الاهتمام بأصل اللغات للكلمات أهى كلمة رومية أم فارسية معرّبة**: وفى الحقيقة تتسع دائرةُ شرح الكلمة الغريبة عنده لتظهر لنا صلة العربية باللغات المجاورة كقول ابن الأنبارىّ فى شرح اللفظة «بوصىّ» فى البيت الـ٨٢ لطرفة:

وَأتلَـعُ نَهّـاضٌ إذا صَعَّـدَت بِـهِ كَسُـكّانِ بوصـىٍّ بِدِجلَـةَ مُصعِدِ

«البوصىّ: السفينة وهو فارسىّ معرّب.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ١٧٢)

● **الإشـارةُ إلـى المرادفات للكلمة التى وردت فى البيـت**: كقول الزوزنىّ فى البيت الـ٩٥ للبيد:

أُغلـى السِـباءَ بِكُلِّ أدكَـنَ عاتِقٍ أو جَونَـةٍ قُدِحَت وَفُـضَّ خِتامُها

قـال: «الخاتم والخاتام والخيتام والختام واحد.» (الـزوزنى، ١٩٦٣م: ١١٠) وكأنّ المعنى واضحٌ إلى حد لم يذكره الزوزنى.

● **الإشـارةُ إلى الكلمات التى تدخل فى الأضداد**: و ذلک كقول الخطيب فى شـرح لفظة «يسرّون» فى البيت الـ٤٢ لامرئ القيس:

تَجاوَزتُ أحراسـاً إلَيها وَمَعشَـراً عَلَـىَّ حِراسـاً لَو يُسِـرّونَ مَقتَلى

«ويروى: يُسـرّون بالسين غير معجمة، ويُشـرّون، بالشين معجمة، فمن رواه بالسين غير معجمة احتمل أن يكون معناه: يكتمون ويحتمل أن يكون معناه: يُظهرون وهو من الأضداد.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٨٥)

● **بيـان مـا فى اللفظة من المدّ والقصـر وكيفية كتابتها**: وهى كثيرة فى شـرح ابن الأنبارىّ ولعلّ مردّه إلى أنّه كان يُملى شـرحه وأشـار إلى هذه المسـائل لتيسير الأمر لتلامذتـه الذيـن كانوا يكتبون ما كان يمليه عليهم، منها أنـه قال فى لفظة «الهوينى» فى البيت الـ٦٨ لعمرو: «وسـبيله أن يُكتب بالياء لأنـه يجرى مجرى متى.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٢٤) وقال فى شـرح البيت السـادس للحارث: «ويقال: وهو من عُليا مَعَدّ، بضمّ العين مع القصر، ومن عَلْياء مَعَدّ بفتح العين مع المدّ.» (المصدرنفسه: ٧٣٤)

● توضيح دلالة المشتقات: كدلالة المصدر إذ وضّح ابن الأنبارىّ أنها اتسعت للدلالة

علی الحال، کقوله فی شرح البیت الخامس لامرئ القیس:

وُقوفاً بِها صَحبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُم   يَقولونَ لا تَهلِک أسىً وَتَجَمَّلِ

«قال البصریون: نصب أسىً لأنه مصدر وُضع فی موضع الحال والتقدیر عندهم: لا تهلک آسیاً أی حزیناً.» (المصدرنفسه: ٢٥)

ب. الجانب الصوتیّ الإیقاعیّ:

للجانب الصوتیّ أهمیةٌ کبیرةٌ فی الشعر، فالشاعر یصبّ معانیه وینسج ألفاظه فی قالب موسیقی یشدّ الآذان ویعطف القلوبَ. وبالرغم من أنّ شرّاح المعلَّقات قلما یقفون عند الظواهر الصوتیة فإننا لانعدم إشاراتٍ طفیفةً تخصّ هذا الجانبَ مثلما یتضح ذلک من خلال الشواهد التالیة:

قالل ابن الأنباریّ فی شرح البیت الـ٩١ لطرفة:

وَقالَ ذَروهُ إنَّما نَفعُها لَهُ   وَإلّا تَرُدّوا قاصِيَ البَرکِ يَزدَدِ

قال: «وزن یزدد یفتعل أصله یزتَید، فأبدلوا من التاء دالاً لأنها أشبه بالزای وأسکنوا الدال الثانیة للجزم وجعلوا الیاء ألفاً لتحرکها وانفتاح ما قبلها ثم أسقطوها لسکونها وسکون الدال الثانیة وکسرت الدال الثانیة للقافیة.» (المصدرنفسه: ٢٢١)

فهذه المماثلة الصوتیة منشأها جهرُ الزای وهمسُ التاء والدال أخت التاء فی المخرج وأخت الزای فی الجهر، قربوا بعض الصوت من بعض فأبدلوا التاء أشبه الحروف من موضعها بالزای (ابن جنّی، ١٩٨٨م: ٧٢)، وفسّر محمود فهمی حجازی هذه الظاهرةَ وقال: «فالسمة الحاسمةُ هنا أن الزایَ صوتٌ مجهورٌ؛ أی أنَّ الوترین الصوتیین یهتزّانِ بشدة عند النطق به، أمّا التاء التی کنا نتوقعها فی وزن «افتعل» من المادة «زهر» لیکون الفعل «ازتهر» فهی صوتٌ مهموسٌ أی: لایتوتَّر الوتران الصوتیان عند نطقهما وما حدث یتخلّص فی أنّ توترَ الوترین الصوتیین فی نطق الزای استمرّ بعد المدة الوجیزة جداً التی ینطق فیها صوت الزای ... لقد استمرّ توتر الوترین الصوتیین عند النطق بما کان یظن أنه سیخرج تاء وهنا نطقت الدال، وهذا یعنی (ز + ت) = (ز+د) أی: (مجهور + مهموس) = (مجهور + مجهور).» (المصدر نفسه: ٥١)

ومن ذلک أيضاً قول ابن الأنباریّ فی شرح البيت الـ٥٣ لعمرو بن كلثوم إبدال الواو تاءً فی کلمة «التراث» وأصله الوُرَاث لأنه فُعَال من ورثت فأبدلوا من الواو تاءً لقربها منها فی المخرج. (ابن الأنباریّ، لاتا: ٤٠٦)

وقال فی شرح البيت الـ٥٨ لزهير:

وَمَهما تَكُــن عِندَ إمرِئٍ مِن خَليقَةٍ وَإن خالَها تَخفي عَلي الناسِ تُعلَمِ

«قوله «مهما» معناه وما تكن عند امرئ فأرادوا أن يصلوا «ما» بما التی يوصل بها حروف الجزاء كقولک «إمّا» و»متی ما» فثقل عليهم أن يقولوا ماما؛ لاســتواء اللفظين فأبدلوا من الألف الأولی هاءً ووصلوها بالثانية فقالوا: مهما.» (المصدرنفسه: ٢٨٩)

وأشــار ابن الأنباریّ إلی ما التقت الحرفان من جنس واحد فحذفت إحداهما كما أشار فی شرح البيت السابع لطرفة:

خَــذولٌ تُراعــی رَبرَبــاً بِخَميلَــةٍ تَنــاوَلُ أطــرافَ البَريــرِ وَتَرتَدی

«وقولــه «تناول أطراف البرير» أصله تتناول، لأنّه فعل للمؤنث مســتقبل، قال الله عزّوجل: ﴿تَنَــزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ﴾ (القدر: ٤) تتنزّل الملائكــة والروح، فمعناه تتنزّل الملائكة فاستُثقل الجمعُ بين تاءين فحُذف إحداهما. قال الفراء: يجوز أن يحذف الأولی ويجــوز أن يحذف الثانية، لأنّ حركتَهما متّفقة، وقال هشــام: المحذوفة هی الأولی، وقال البصريون: المحذوفة هی الثانية لأنّ الأولی عَلَم اســتقبالٍ، وعَلمُ الاســتقبال لا يسقُط.» (المصدرنفسه: ١٤٣)

تخفيفُ اللفظ؛ ونقصد منه تركُ الثقل فی النطق ويُلاحظ أنّ ابنَ الأنباریّ أشــار إلی التخفيف فی مواضع مختلفة ورد فی شــعر المعلَّقــات. وللتخفيف أنواعٌ مختلفةٌ؛ منه تخفيفُ الحركات فی الكلمات المختلفة ومنه تخفيفُ الحرف أی حذفها.

أما تخفيفُ الحركة فقد يتحقّق التخفيف فی كلمةٍ ما بتخفيف حركة الضمّة كما قال ابن الأنباریّ فی شرح البيت السبعين لعمرو بن كلثوم:

كَأَنَّ مُتونَهُــنَّ مُتــونُ غُــدْرٍ تُصَفِّقُهــا الرِّيــاحُ إذا جَرَينــا

«وتصفّقها الرياح صلة غُدْر، وأصله غُدُر فســكنّت الدال تخفيفاً وهو كقولهم: كتاب، وكُتُب وكُتْب.» (المصدرنفسه: ٦١٤)

وأما الثانی أی تخفیف الحرف فقال فی شرح البیت الـ ٤٧ لعمرو بن کلثوم:

بأنّـا العاصِمـونَ بـکلّ کَحْـلٍ　　　وأنّـا الباذِلـوُنَ لمُجْتَدینـا

«فالأصـل فی «أنّا» «أنّنا»، فحذفـت النون تخفیفاً وقال الفراء: أنّـا أجود من أنّنا وکلاهما جائز.» (المصدرنفسه: ٨١٤)

أو قال فی شرح البیت الخامس لزهیر:

أثـافِیَّ سُـفعاً فی مُعَـرَّسِ مِرجَـلٍ　　　وَنُؤیـاً کَجِـذمِ الحَـوضِ لَم یَتَثَلَّمِ

«یقـال: أثافیّ وأثافٍ بالتثقیل والتخفیف، واحدتها أثفیة مشـددة وقال هشـام: إذا کانت الواحدة مشـدّدة ففی الجمع التثقیل والتخفیـف، کقولک: أمنیّة وأمانیّ، وأمان ... وأثفیّة وأثافیّ وأثافٍ، وأواریّ وأوارٍ فی جمع آری.» (المصدرنفسه: ١٤٢)

فی الأمثلـة المذکورة تحقق التخفیفُ بحذف حرف کما وضّح ابنُ الأنباریّ، ویمکن أن یکون التخفیفُ بتسهیل الهمز أیضاً کما کان فی البیت الـ ٣٢ للحارث:

فَبَقینـا عَلـي الشَّـناءَةِ تَنمِیـ　　　ـنـا حُصـونٌ وَعِـزَّةٌ قَعسـاءُ

وقـال ابن الأنباریّ: «ویروی «تُنبیها حصونٌ»، أی ترفعها؛ أخذ من النّبوة والنباوة وهی المکان المرتفع ... وقال أبوعبیدة: العرب تترک همز ثلاثة أحرف أصلها الهمز وهی النبی من أنبأ عن الله عز وجلّ والخابیة وهی مأخوذة من خبأت، والذریة وهی من ذرأ الله تعالی الخلق وبعض العرب یهمز «النبی» ویخرجه علی أصله.» (المصدرنفسه: ٨٥٤)

ولایفوتنا أن نذکر أن النحاسَ أشـارَ فی شـرحه إلی بعض الأسـباب الصوتیة التی أثـرت فی الضبط الإعـرابی للکلمة فی أبیات المعلّقات واضطرّ الشـاعر أن یغیّر حرکة الکلمة، منها:

● وزنُ البیت واستواؤه؛ وذلک کقوله فی شرح البیت الـ٤٧ لامرئ القیس:

عَـلاَ قَطَنـاً بِالشَّـیمِ أیمَـنُ صَوبِهِ　　　وَأیسَـرُهُ عَلـي السِّـتارِ فَیَذبُـلِ

إذ «یذبل»: «کان یجب ألاینصرف لأنه معرفة وهو علی وزن الفعل المستقبل إلا أنه صَرَفَه ضرورة، لأنه یجوز للشاعر أن یَصرف ما لا ینصرف.» (النحاس، لاتا: ٦٤/١)

● اتباعُ حرکة الإعراب ما قبلها فی اللفظة؛ وذلک فی البیت الـ٧٥ لعمرو:

مَـتی نَعقِـد قَرینَتَنـا بِحَبـلٍ　　　نَجُـذُّ الحَبـلَ أو نَقـصِ القَرینـا

إذ قال: «وقوله «نجذّ الحبل» جواب الشرط، يجوز فيه الكسرُ والفتحُ والضمُ وإظهار التضعيف فى غير هذا البيت فمن كسَر وهو الاختيار فلالتقاء الساكنين وإنما كان الاختيار لأنه لمّا لَقىَ الساكن ألفٌ ولامٌ أشبَهَ اضربِ الرجلَ ومن فَتَحَ فلأنّ الفتحةَ خفيفةٌ والمضاعفَ ثقيلٌ ومن ضمّ أتبعَ الضمّةَ الضمّةَ ومن أظهرَ التضعيفَ فلأنّ الساكن الثانى من نجذّ فى موضع سكون.» (المصدرنفسه، لاتا: ١١٢/٢)، وهذا نوع من التوافق الصوتى بين حرفى كلمة.

● الجرُ بالمجاورة؛ وذلک فى شرحه البيت الـ٨٧ لامرئ القيس:

كَأَنَّ ثَبِيراً فى عَرانِين وَبْلِهِ كَبِيرُ أُناسٍ فى بِجادٍ مُزَمَّلِ

وقال: «وقوله «مزمل» أى مدّثر وكان يجب أن يقول: «مزملُ» لأنه نعتٌ للكبير، إلا أنه خفضه على الجوار.» (المصدرنفسه، لاتا: ٨٤/١)

إن الخطيبَ لم يهتمّ بالقضايا الصرفية والصوتية التى أشار الشرّاح وخاصة ابن الأنبارىّ والنحاس إليها فى شرحهم كالإبدال، والإدغام، والإعلال وتخفيف الألفاظ.

ج. الجانب النحوىّ:

من مظاهر اهتمام شرّاح المعلّقات بالنحو فى شرحهم المعلّقات أنه:

● **ذكرُ الأوجه الإعرابية المحتملة لمفردات البيت:** قال الشيبانىّ فى شرح هذا البيت لامرئ القيس:

مُهَفهَفَةٌ بَيضاءُ غَيرُ مُفاضَةٍ تَرائِبُها مَصقولَةٌ كَالسَّجَنجَلِ

«ومهفهفةٌ مرفوعٌ على أنه خبرُ مبتدأ محذوف والكافُ فى قوله كالسجنجل فى موضع رفع نعتٌ لقوله «مصقولة»، ويجوز أن يكون فى موضع نصب على أن يكون نعتاً لمصدر غدَوْنَ، كأنه قال مصقولة صقلاً كالسجنجل.» (الشيبانىّ، لاتا: ٦٤١)

● **تحديدُ متعلّق الظرف والجار والمجرور:** كقول الشيبانى فى حرف «على» فى البيت التالى لمعلّقة طرفة:

عَلى غَيرِ ذَنبٍ قُلتُهُ غَيرَ أَنَّنى نَشَدتُ فَلَم أُعْقِل حَمولَةَ مَعبَدِ

«على متعلقة بلامَنى، ويحتمل أن تكون متعلقة بأيأسنى [فى البيت السابق].»

(الشیبانیّ، لاتا: ٠٧)

● **الاهتمـامُ بإعراب الجمـل**: إذ لا یقلّ أهمیةً عن إعراب المفـردات والألفاظ فی الجملـة وبإمکانها أن تکشـف عن علاقة کلّ جملة بما قبلهـا وما بعدها ولذلک اهتمّ به ابن الأنباریّ وأشار إلی إعراب الجمل فی شرحه عند تتبعه إعراب المفردات، ونماذجه کثیرة فی شـرحه، منها: أنه أعرب جملة أن ومعمولیها بأنها سـدّت مسد مفعولی خال، فی شرح البیت الـ١٤ لطرفة:

إذا القَومُ قالوا مَن فَتیً خِلتُ أنَّنی عُنیـتُ فَلَـم أکسَـل وَلَم أتَبَلَّـدِ

«وأنّ کافیة من اسم خِلْتُ وخبره.» (ابن الأنباریّ، لاتا: ١٨٣)

● **بیـانُ العوامـل الإعرابیـة**: باعتبارها الرکـن الهام مـن أرکان الإعراب، ذلک أنّ العامـل فی النحو هـو العمود الفقری الذی تدور حوله کثیرٌ من الأبحاث الرئیسـیة والفرعیّـة، ومعنی العامل یتجلّی عند النحویین لتحقق المعنی الذی اقتضاه الإعراب أو هو مـا أوجب کون آخر الکلمة علی وجه مخصوص. (الجرجانی، ١٩٣٨م: ١٢٦) وابن الأنبـاریّ لا یکاد یتخلی عن بیان العامل الإعرابی وهو حیناً عنده بیان مختصر یکتفی فیه بمجرد ذکر العامل علی نحو قوله فی الشطر الثانی للبیت الـ٢١ للحارث «عندَ عمروٍ وهلْ لذاک بقاءُ»: «والبقاء رفع باللام فی قوله: (لذاک).» (ابن الأنباریّ، لاتا: ٤٥٤)

● **الإشـارةُ إلی آراء الکوفیین والبصریین فی قضایا نحویة**: قال النحاس فی شرح البیت الـ٣٣ للبید:

فَمَضـي وَقَدَّمَهـا وَکانَـت عـادَةً مِنـهُ إذا هِـیَ عَـرَّدَت أقدامُهـا

«وفیه من النحو أنه قال: وکانت مؤنث والأقدام مذکر، فزعم الکوفیون: أنه لمّا أولی کان خبرهـا وفرّق بینها وبین اسمها، توهم التأنیث فأنّث وحکی الکسـائی عن العرب: کانت عادةً حسـنة من الله المَطَرُ. وقال بعض البصریین أنه إنما أنّث الأقدام لأنه مضاف إلی مؤنث وهو مشتمل علیه وشبّهه بما أنشد سیبویه:

رأت مـرَّ السِّـنین أخَـذْنَ مـنّی کمَـا أخَـذَ السِّـرارُ مـنَ الهِلالِ

فأنّث المرّ لأنه مشتمل علی السنین.» (النحاس، لاتا: ١٤٧/١)

● **الإشارةُ إلی معانی الحروف والظروف فی البیت**: إذ نلاحظ أنّ بعضَها تأخذ معنی

بعض في البيت ليناسب المعنى. قال النحاسُ في معنى حرف «الباء» في البيت الـ٣٩ لامرئ القيس:

تُضيءُ الظَّلامَ بِالعِشاءِ كَأَنَّها　　مَنارَةُ مُمسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

إذ قال: ««بالعشاء» معناه «في العشاء»، كما يقال: فلان بمكة وفي مكة وإنما صارت الباء في موضع «في» لقربها من معناها.» (النحاس، لاتا: ٢٧/١)

● **الإشارةُ إلى بعض قضايا نحوية وقواعدها:** كقول الزوزنيّ في شرح البيت الـ٣٤ لامرئ القيس، إذ قال: «يكون لا مع الفعل الماضي بمنزلة لم مع الفعل المستقبل في المعنى.» (الزوزني، ١٩٦٣م: ٨٣)

من الشرّاح الذين اهتمّوا بالنحو والإعراب هم ابن الأنباريّ إذ كان إماماً في النحو وكذلك النحاس إذ ضاع صيتُ شرحه بالنحو والإعراب.

يبدو لنا بعد التأمل في كتاب ابن الأنباريّ أنه كان يتعصّب للمذهب الكوفيّ في النحو ويظهر ذلك لنا من خلال أمرين: الأول خلال تنبيهه آراء الكوفيين وكثرة استشهاده بأقوال أئمة هذا المذهب كأبي جعفر أحمد بن عبيد، والفراء، وأبي عبيدة والثاني خلال اعتماده المصطلحات الكوفية في بيان إعراب الأبيات.

أما القضايا النحوية التي أُولِعَ بها النحاسُ في شرحه فقلّما اعتمد فيها على ابن الأنباريّ ولعلّ ذلك يعود إلى اختلاف المنهجين، لأنّ ابنَ الأنباريّ كان ذا نزعةٍ كوفية في النحو، بينما النحاسُ كان يميل إلى المذهب البصريّ. وأما عنايته بالنحو والإعراب فجليةٌ كل الجلاء، الأمر الذي جعل كتابَه تطبيقاً لقواعد النحو وأحكامه ومسائله في النصوص الجاهلية.

ظهر اهتمامُ النحاس بالقياس في كتابه في شرح المعلَّقات في مظاهر، منها أنه كان يشير إلى القياس وما هو الأصل في اللغة، قال في شرح لفظة «الهيام» في البيت الـ٤١ للبيد: «والهِيام قيل هو الرَّمل اللين وقيل هو ما تناثر من الرمل، يقال: انهام وانهار وانهال بمعنى واحد وجمعُه في القياس أهيِمَة.» (النحاس، لاتا: ١٥٢/١) والدليلُ على اختيار أشيع الأقوال أنّ في مدرسة البصرة اشترط البصريون في الشواهد أن تكون جاريةً على ألسنة العرب وأن تكون كثيرةَ الاستعمال.

وأمـا موقفُـه من العلة والتعليل، فلايفوتنا أن نشـير هنا إلـى أنّ النحاة ـ وخاصة نحـاة البصرة ـ قد اهتمّوا بالعلـة اهتماماً كبيراً فبحثوا وأوجدوا لـكلّ ظاهرةٍ يرونها أو يتحدّثـون عنها علـة، فالنحاس بوصفه نحوياً اهتمّ بالعلـة والتعليل فی بيانه إعراب الأبيـات فی شـرحه القيّم. ممّا يُلاحظ على منهج النحـاس فی العلّة أنه كان يفاضِل بين العلـل إذا تعددت فی المسـألة الواحدة ويختار الراجحَ منهـا، وإليک مثالاً يوضِّح هذه السمةَ المنهجيةَ، كما قال فی شرح البيت الـ٥٦ للبيد:

تَـرّاکُ أمكِنَـةٍ إذا لَم أرضَهـا　　　أو يَرْتَبِـطْ بَعضُ النُّفـوسِ حِمامُها

بعد أن أشار إلى الأقوال المختلفة فی إعراب لفظة «يرتبط» قائلاً: «وجَزَم «يرتبط» عطفـاً علـى قوله: «إذا لم أرضها» هـذا أجود الأقوال، ... وقيـل: «يرتبط» فی موضع رفع إلا أنه أسـكنه لأنه ردّ الفعل إلى أصلـه، لأن أصل الأفعال ألاّ تُعرَبَ وإنما أُعرِبت للمضارَعـة، وقيل: إن «يرتبط» فی موضع نصب ومعنـى أو بمعنى (إلا أن).» (النحاس، لاتا: ١٦١/١)، ذكَرَ القول المفضّل عنده معلّلا: «وإنما اخترنا القول الأول وهو أن يكون فی موضـع جـزم لأن أبا العباس محمد بن يزيد قال: لايجوز للشـاعر أن يُسـكّن الفعلَ المسـتقبل، لأنه قد وجب له الإعراب لمضارعتـه الأسماء وصار الإعرابُ فيه يُفرّق بين المعانی، ألاترى أنک إذا قلت: لاتأكل السـمکَ وتشـربَ اللبن، كان معناه خلاف معنى قولک: وتشـربِ اللبن، فلو جاز أن تُسكّن الفعل المسـتقبل لجاز أن تُسكن الاسم ولو جاز أن تُسكّن الاسمَ لما تبيّنتِ المعانی.» (المصدرنفسه: ١٦١/١)

والجدير بالذكر أنَّ النحاسَ اسـتخدم لغةَ العرب مادةً لتعليلاته النحوية وأشـار إلى كثرة اسـتعمال العرب وهذه العلة ـ حسـب تقسيم الزجاجی للعلل ـ علّةٌ تعليميةٌ وهی الـتی يُتوصّل بها إلى تعلّم كلام العـرب، فإذا سمعنا بعضاً قيس عليه نظيره. (الزجاجی، ١٩٥٩م: ٦٤) واسـتخدم أيضـاً لغةَ القرآن مـادةً لتعليلاته النحويـة، وأصدر مثلَ هذه التعليلات بقوله: «وبه جاء القرآن»، وهذا ما جاء به فی توجيهه تفضيل إعراب النصب على الرفع فی قول النابغة. (النحاس، لاتا: ١٥٨/٢)

من سمات منهج الزوزنیّ عـدمُ اهتمامه الكثير بالقضايا النحوية ولكنّه قد يتعرّضها لبيان مواقع الكلمات والجمل، واهتمامه بالنحو ومسائله كان فی الحدّ الذی يساعده على

كشـف المعنى، إذ يُعدّ النحو وسـيلة مهمة فى تكوين العلاقة بين الشعر ومعناه والتحليل النحوى من أهمّ وسائل الكشف عن معنى الشعر كما قال صاحب «الخصائص» موضّحاً علاقـة التجاذب بين المعنى والإعراب: «وذلک أنـک تجد فى كثير من المنثور والمنظوم الإعـرابَ والمعنى متجاذبين؛ هذا يدعوک إلى أمر وهذا يمنعک منه، فمتى اعتورا كلاماً ما أمسكتَ بعروة المعنى وارتحتَ لتصحيح الإعراب.» (ابن جنّى، ١٩٨٨م: ٣٦/١)

وأما الخطيب فممّا عابَ بعضُ الباحثين عليه فى تعامله مع النحو فى شرح المعلَّقات هو التكرارُ المُمِلُّ الذى لا فائدةَ فيه أحياناً، وأشار إلى أن الخطيبَ أصرَّ على إعادة ما ذكره أنه شىء جديد وذكر مثالاً له وهو قول الخطيب فى الكاف، قال: «والكاف فى قول الشـاعر: «يعودُ كما يلوُحُ الضّياءُ» فى موضـع نصب، لأنها نعت لمصدر محذوف، وقوله: والكاف فى قوله: «كخافية الغراب» فى قول الشـاعر: «سوداً كخافية الغراب الأسحم» فى موضع نصب، والمعنى: سـوداً مثل خافية الغراب الأسـحم، وقوله: والكاف فى قول الشاعر: «كفعل الشارب» فى قوله: «غرِداً كفعل الشاربِ المُتَرَنّم» فى موضع نصب، لأنها نعت لمصدر محذوف، والمعنى: يفعل مثل فعل الشارب.» (الفتلى، ١٣٦٦ش: ١٠٧)

ولكنّنـا نظن أنه ليس عيبٌ للخطيب فى منهجه وأحسـن الظن بأن الخطيب أراد أن يكون شرحه لكلّ بيت كاملاً وافياً لكلّ ما فيه من النحو واللغة وغيرهما.

د. الجانب البلاغىّ:

بما أن شرحَ النحاس قد وُضع للغاية النحوية وللاهتمام بمختلف قضاياه فى المعلَّقات فنـكاد لانحصل علـى ما تعلّق بالبلاغة بمختلف فروعها ـ المعـانى، البيان والبديع ـ فى شرحه وكأنه جعل النحوَ نصبَ عينيه ولم يدخل فى البلاغة.

ولم يفرد الزوزنىّ قسـماً خاصاً بعنوان "البلاغة" فى شـرحه ليوضّـح فيه المقولاتِ البلاغيةَ فى أقسـامه الثلاثة ـ المعانى، والبيان، والبديع ـ ولكنّه اهتمّ بها فى أثناء شرحه معنى البيت، لأن المعنى الذى اهتمّ به كثيراً لم يتّضح دون بيان طرفى التشبيه ووجه الشبه بينهما أو الاستعارة، وإذا كان لكلمة دلالة أثّرت على المعنى الكلّى شرح الزوزنىّ المعنى مشيراً إلى تلک الدلالة، مثلاً فى البيت السادس لقصيدة امرئ القيس:

وَإنَّ شِفائى عَبرَةٌ مُهَراقَةٌ فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

خرجتِ الاستفهام عن معناها الحقيقى ودخلت فى حقل المعانى الثانوية ونبّه الزوزنىّ هذه المسألةَ إذ قال: «وهذا استفهام يتضمّن معنى الإنكار، والمعنى عند التحقيق: ولا طائل فى البكاء فى هذا الموضع، لأنّه لا يرد حبيباً ولا يجدى على صاحبه بخير، أو لا أحد يعول عليه ويفزع إليه فى مثل هذا الموضع.» (الزوزنى، ١٩٦٣م: ٩) كما أشار إلى معنى التهكم والاستهزاء فى كلمة «تشتمونا» فى قول عمرو بن كلثوم فى البيت الـ٣٢ من قصيدته. (المصدرنفسه: ١٢٤) ولم يُشِر الشرّاحُ إلى وجه الشبه بين طرفى التشبيه فى كلّ التشبيهات إلا فى بعضها، منها:

● **قال الزوزنىّ فى البيت ١٥ للبيد قال:** «فكأنّ الظعن منعطفات وادى بيشة أثلها وحجارتها العظام، شبهها فى العظَم والضخم بهما.» (المصدرنفسه: ٩٦) لم يُشِر الشرّاحُ إلى التقسيمات المختلفة للتشبيه كالمرسل، والمجمل، والتمثيل، والبليغ و...

أمّا فى شرح الاستعارات التى وُجدت فى أبيات المعلَّقات فأشار الزوزنىّ بين الشرّاح إلى بعض الألفاظ التى تتعلق بها كـ ''يستعار، مستعار، استعار، استعارة''. كقوله فى شرح بيت ٥١ لمعلَّقة امرئ القيس. (المصدرنفسه: ٢٩)

ـ غفل الشرّاحُ ذكرَ الكنايات الموجودة فى الأبيات وهى فى ستة مواضع من المعلَّقات إلا الزوزنىّ وأشار إليها ضمن شرحه المعنى دون أن يهتمّ بأنواعها، وأتى بلفظ ''كنّى'' أو ''كناية عن'' للتعبير عنها.

ـ أمّا المجاز فسمّاه الزوزنىُّ فقط مرّة واحدة فى شرحه للبيت ٢٤ للحارث:

قَبلَ ما اليَومِ بَيَّضَت بِعُيونِ الـ ـناسِ فيها تَغَيُّظٌ وَإباءُ

قال: «جعل التغيّظ والإباء للعزة مجازاً وهما عند التحقيق لهم.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ١٥٩)

فى سائر المواضع وضّح المجازَ دون ذكر اسمه وبيان أنواع العلاقات بين الطرفين، كشرحه للبيت ٢٩ لامرئ القيس:

فَلَمّا أجَزنا ساحَةَ الحَيِّ وَانتَحي بِنا بَطنُ خَبتٍ ذى حِقافٍ عَقَنقَلِ

إذ أشار إلى إسناد الفعل إلى «بطن خبت» وقال: «أسند الفعل إلى بطن خبت،

والفعل عند التحقيق لهما ولكنّه ضرب من الاتســاع فى الكلام.» (المصدرنفسه: ١٩) أو ذكر فى البيت الـ٦٦ لهذا الشاعر:

فَعــادى عِـداءً بَـينَ ثَـورٍ وَنَعجَةٍ   دِراكاً وَلَم يَنضَـح بِمـاءٍ فَيُغسَـلِ

قال: «نســب فعل الفارس إلى الفرس لأنّه حامله وموصله إلى مرامه.» (م.ن: ٣٦) ولكنّه لم يقل أنه من المجاز وعلاقته السببية.

ـ لم يهتــمّ الشــرّاحُ بالتعليق على الألفاظ الصعبة التى اتصـف بتنافر مخرجها وثقل النطق بها مثل (مستشزرات) فى البيت من معلّقة امرئ القيس، و(شاو، مشل، شلول) فى البيت للأعشــى، وكأنهم تركوا هذه الظاهرة للبلاغيين الذين أفردوا لها مباحث خاصة فى كتبهم.

ـ لم يركّز الشــرّاحُ فى شروحهم على دراســة المحسنات اللفظية باعتبارها أساساً فى تشــكيل المعنى، فضلاً على دورها الموســيقى فى إنشاد الشعر ولكنه وردت نماذجُ قليلةٌ تتصل بهذه المحسنات منها:

● **المزاوجة**: التى أشار إليها الزوزنىُّ فى شرح البيت ٥٣ لعمرو:

ألا لا يَجهَلَــن أحَــدٌ عَلَينــا   فَنَجهَــلَ فَــوقَ جَهــلِ الجاهِلينــا

إذ قال: «أى لا يســفهنّ أحدٌ علينا فنســفه عليهم فوق ســفههم، أى نجازيهم جزاءً يربى عليه، فســمّى جزاء الجهل جهلاً لازدواج الكلام وحســن تجانس اللفظ، كما قال الله تعالى: ﴿اللهُ يَسْـتَهْزِئُ بِهِمْ﴾ [البقرة: ١٥]، وقال الله تعالى: ﴿وَجَزَاءُ سَـيِّئَةٍ سَـيِّئَةٌ مِّثْلُهَا﴾ [الشــورى: ٤٠]، وقال جلّ ذكره: ﴿وَمَكَرُواْ وَمَكَرَ اللهُ﴾، [آل عمران: ٥٤]، وقال جلّ وعلا: ﴿يُخَادِعُونَ اللهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ﴾ [النساء: ١٤٢] سمّى جزاء الاستهزاء والســيئة والمكر والخداع اســتهزاء وســيئة ومكراً وخداعاً لما ذكرنا.» (المصدرنفسه: ١٢٧) وقال ابن الأنبارىّ مستشهداً بالحديث فى إيضاحه المزاوجة التى تُسمّى فى الكتب البلاغية «مشاكلة»، فى شرح البيت الـ٩١ لعمرو، وقال: «وجاء فى الحديث: «فإن الله لا يملّ حتى تَمَلّوا.» [الألبانى٥: ١١١]، فمعناه فإن الله تعالى لايقطع عنكم فضله حتى تملوا من مسألته وتزهدوا فيها، فالله جلَّ ثناؤه لايملّ فى الحقيقة وإنما نُسب الملل إليه لازدواج اللفظين.» (ابن الأنبارىّ، لاتا: ٤٢٦)

● **السجع**: أشار إلیه الزوزنیُّ فی شرحه البیت الأول لزهیر: قال: «وقوله «لم تکلّم» جزم بلم ثمّ حرّک المیم بالکسر لأنّ الساکن إذا حرّک کان الأحری تحریکه بالکسر ولم یکن بدّ ههنا من تحریکه لیستقیم الوزن ویثبت السجع ثمّ أشبعت الکسرة بالإطلاق لأنَّ القصیدة مطلقةُ القوافی.» (الزوزنیّ، ١٩٦٣م: ٧٣)

● **الالتفات**: أتی کلُّ الشـّراح بتوضیحه عندما شـرحوا الأبیات، کقول الزوزنیّ فی شـرح البیت ٦ لعنترة إذ قال: «یقول: نزلت الحبیبة بأرض أعدائی فعسـر علی طلبها وأضرب عن الخبر فی الظاهر إلی الخطاب وهو شـائع فی الکلام، قال الله تعالی: ﴿حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ﴾ [یونس: ٢٢]» (المصدرنفسه: ١٣٨) وأما الخطیب فإنه مع أنه کان یعیش بسنین بعد شارح کابن الأنباریّ ووُضعت قواعد البلاغة علی ید أصحابها الأجلاء کالسـکاکیّ والجرجانیّ لکنه لم یتّکئ علی ما جری فی عصره وزمانه من التطور فی النظریات البلاغیة، إذ یُلاحظ أنه ذکر لفظة الاستعارة أو ما ترتبط بها من الألفاظ کلمة «مسـتعارة» فقط وذلک لمرة واحدة فی شرح البیت الـ٧٥ لامرئ القیس. (الخطیب التبریزی، ١٩٩٧م: ٧٦)

٢. ٢. ١. ٢. المستوی الدلالیّ:

نقصد بالمسـتوی الدلالیّ ما عمد هؤلاء الشـّراح علیه فی إطار سـعیهم إلی تبدید الغمـوض عن معانی الشـعر إلـی التعامل مع المعنی تبسـیطاً وکشـفاً. وفی الحقیقة إنّ المسـتوی الفنیّ بفروعه هو عبارةٌ عن روافد شـتی مصبّها هو المعنی أی هذا المسـتوی الدلالیّ. والمعنی هو قلبُ الشـرح والوصول إلیه یکون عبر مسالک فنیّة متنوعة صرفاً، ومعجماً، وصوتاً، وإیقاعاً، ونحواً، وبلاغةً.

بالنسـبة إلی المعنی فی شرح الشیبانی ـ نظراً إلی المنهج الإیجازیّ الغالب فی شرحه ـ فیشـرحه فی بعض الأبیات بعد أن یفسّر الألفاظ الغریبة والکلمات الصعبة فی البیت، وکثـیراً ما یغفل بیان المعنی فی شـرحه. ولکننا نجده فی بعـض مواضع أنه یعجب بمعنی البیت کقوله فی شرح البیت الـ٦٤ لمعلَّقة امرئ القیس:

وَقَدْ أغْتَـدی والطّـیرُ فی وُکُناتِها بِمُنْجَـرَدٍ قَیْـدِ الأوابِـدِ هَیْـکَلِ

«والمعنى أن هذه الفرس من سرعته يلحق الأوابد فيصير لها بمنزلة القيد، وهذا الكلام جيد بالغ لم يسبقه إليه أحد.» (الشيبانيّ، لاتا: ١٦١)

اهتمّ ابنُ الأنباريّ بالمعنى من خلال شرحه الألفاظ والعبارات الموجودة فى البيت ولكن يبدو أنه لم يلتزم بشرح معنى البيت بصورة ملتزمة ولا يجعل موضعاً خاصاً له فى شرح كلّ بيت، ولعلَّ مردَّ هذا إلى أن المعنى يتضح بتوضيح الألفاظ والعبارات والإعراب. وبيّن ابنُ الأنباريّ معنى الأبيات على أساس رواياته، ومثال ذلک شرحه البيت الـ٥١ لزهير:

وَمَن لا يَزَل يَستَرْحِلُ الناسَ نَفسَهُ وَلا يُعْفِها يَوماً مِنَ الذَّمِّ يَنْدَمِ

قال: «ويُروى: «ومن لا يزل يستحملُ الناسَ نفسَه»، فمن رواه «يسترحل» أراد يجعل نفسه كالراحلة للناس يركبونه ويذمونه، ومن رواه «يستحمل» أراد يحمل الناس على عيبه.» (ابن الأنباريّ، لاتا: ٢٨٤)

● الإشارةُ إلى مرجع الضمير فى إعرابه، وهو من القضايا التى اهتمّ بها المعربون سواء فى ظهوره أو استتاره لأن لها دخلاً فى بيان المعنى، والخطأ فى تقدير مرجع الضمير فى النصّ يغيّر المعنى المراد أو يجعله غامضاً مبهماً، وهذا الأمر مما أولاه ابنُ الأنباريّ حقه من العناية لئلا تلتبس المعانى على أحد؛ ونماذج ذلک كثير فى شرحه منها إشارته إلى مرجع الضمير فى البيت الرابع عشر لامرئ القيس: «تقول وقدْ مالَ الغَبيطُ بنا» قال: «ما فى ''تقول'' يعود على عُنيزة فى قول من زعم أنها امرأة.» (المصدرنفسه: ٣٧) وقال فى البيت الثامن للبيد مشيراً إلى القولين فى مرجع الضمير:

وَجَلا السُيولُ عَنِ الطُلولِ كَأَنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتونَها أقلامُها

«وإنما أراد جلاه كلّه، وفى الهاء قولان: يقال هى عائدة على الدار، ويقال على الأطلال.» (المصدرنفسه: ٥٢٧)

● تفسير المعنى على أساس الروايات المختلفة للبيت، قال النحاس فى شرح البيت الـ٧٢ لمعلّقة امرئ القيس:

يُضيءُ سَناهُ أوْ مَصابيحُ راهِبٍ أهانَ السَّليطَ بِالذُّبالِ المُفَتَّلِ

«ومعنى «أهان السليط» أى لم يُعِزّ وأكثر الإيقادَ به، ولا معنى لرواية من روى: أمال

السليط.» (النحاس، لاتا: ٤٥/١)

ونراه أيضاً يفضّل روايةً على الآخر لأن المعنى يصح ويستقيم وذلك كقوله فى شرح البيت السادس للبيد:

فَعَـلا فُـروُعُ الأيْهُقـانِ وأطْفَلَتْ　　　بِالجَهْلَتَـينِ ظِباؤُهـا ونَعامُهـا

«ويـروى: فعَلا فروعَ الأيهقـان بالنصب، على معنى: فعلا السـيلُ فروعَ الأيهقان، والرفع أجود لأن المعنى فعاشـت الأرضُ وعاش مـا فيها، ألا ترى أن بعده: «وأطْفَلَتْ بِالجَهْلَتَيْنِ ظِباؤُها ونَعامُها» ويروى: فَعَلا أى ارتفع وزاد ومعناه كمعنى عَلا.» (النحاس، لاتا: ١٣٣/١)

● الإشـارة إلى المعانى التى تحتملهـا كلمةٌ واحدةٌ فى البيـت موضحاً معنى البيت على أساسـه: وذلك كقول الخطيب فى شـرح لفظة ''الإحفاء'' فى البيت السادس عشر للحارث:

أن إخْوانَنـا الأراقِـمَ يَغْلـو　　　نَ عَلينـا فى قيلِهِـمْ إحْفـاءُ

«و»إحفاء» يحتمل معنيين: أحدهما أن يكون معناه الاستقصاء، كأنهم استقصَوا علينا ونقضوا العهد، من قولك: أحفيتُ شعرىّ، إذا استقصَيتَ أخذَه، والمعنى الآخر أن يكون من: أحفيتُ الدّابّة إذا كلّفتَها ما لا تطيق حتى تحفى، فيكون معناه فى البيت: أنهم ألزمونا ما لانطيق.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٢٩٨)

كان المعنى الغايةَ الأولى لدى الزوزنىّ فى شـرحه المعلَّقات ونراه يسـتخدم شـرح المفردات والعبارات والنحو والبلاغة خدمة للمعنى الذى أعطاه أعظم جهوده واهتمامه فى كتابه. وبرز هذا الجانبُ ـ أى المعنى ـ فى شـرحه حتّى نراه يسـتخدم ما حصله من ثقافة ومعرفة فى سـبيل إيضاح المعانى. إنّه أشـار إلى المعنى بلفظ «يقول» وهذا اللفظ ممّا نشاهده تقريباً فى كلّ الأبيات المشروحة فى كتاب الزوزنىّ، ووضح الأمر فى النماذج التى أشرنا إليها إلى حدّ الآن فنكتفى هنا بمثالٍ:

وَإنَّ الضِّغـن بَعـدَ الضِّغـنِ يَبدو　　　عَلَيـكَ وَيُخـرِجُ الـداءَ الدَفينـا

«يقـول: وإنّ الضغن بعد الضغن تفشـو آثاره ويخرج الـداء المدفون من الأفئدة أى يبعث على الانتقام.» (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ١٢٥)

وضّح المعنى أكثر فأكثر وأتى بلفظ «تحرير المعنى» أو «المراد منه» أو «يريد» أو «المعنى من هذا الكلام» وشرح معنى البيت وقلّبه على عدّة وجوه لئلّا يبقى فيه أيُّ غموض وإبهام:

وَمَهما تَكُن عِندَ امرِئٍ مِن خَليقَةٍ   وَإن خالَها تَخفي عَلي الناسِ تُعلَمِ

«يقول: ومهما كان للإنسان من خلق فظنّ أنّه يخفى على الناس عُلِم ولم يخفَ .. وتحرير المعنى: أنّ الأخلاق لا تخفى والتخلق لا يبقى.» (المصدرنفسه: ٨٩)

وإذا طال بيانه فى المعنى لخّصه وأتى بقوله «تلخيص المعنى»، كقوله فى شرح البيت ٣١ لمعلَّقة لبيد:

فَتَنازَعا سَبِطاً يَطيرُ ظِلالُهُ   كَدُخانِ مُشعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرامُها

قال: «يقول: فتجاذب العير والأتان فى عدوهما نحو الماء غباراً ممتداً طويلاً كدخان نار موقدة تشعل النار فى دقاق حطبها؛ وتلخيص المعنى: أنّه جعل الغبارَ الساطع بينهما بعدوهما كثوب يتجاذبانه ثم شبهه فى كَثافته وظلمته بدخان نار موقدة.» (المصدرنفسه: ١٠١)

ووضّح المعنى نظراً لتكوين الكلمة صرفياً، كالبيت ٥١ لعنترة:

وَمِشَكِّ سابِغَةٍ هَتَكتُ فُروجَها   بِالسَّيفِ عَن حامى الحَقيقَةِ مُعلِمِ

«المعلم» بكسر اللام بمعنى الذى أعلم نفسه أى شهَرها بعلامة حتّى ينتدب الأبطال لبرازه، والمعلم بفتح اللام بمعنى الذى يُشار إليه ويدل عليه بأنّه فارس الكتيبة وواحد السرية. وشرح الزوزنىّ المعنى نظراً إلى هذين المعنيين اللذينِ يؤثران فى المعنى: «يقول: وربّ مشك درع أى ربّ موضع انتظام درع واسعة شققت أوساطها بالسيف عن رجل حام لما يجب عليه حفظُه شاهراً نفسَه فى حومة الحرب أو المشار إليه فيها.» (المصدرنفسه: ١٤٨)

وبيّن معنى العبارة المشكلة أو الجمل الغامضة، كشرحه للبيت ١٤ لعمرو:

ذِراعَى عَيطَلٍ أدماءَ بِكرٍ   هِجانِ اللَّونِ لَم تَقرَأ جَنينا

إذ شرح عبارة (لم تقرأ جنينا) بقوله: «أى لم تضمّ فى رحمها ولداً.» (المصدرنفسه: ١٢١)

من مزايا شرح الخطيب فى توضيح المعنى أنه كان يُلاحظ علاقة الكلام بما قبله أو بما بعده فى شرحه الأبيات، كقوله فى شرح البيت الثلاثين لامرئ القيس، متقيّداً بتسلسل

رواية الأبيات:

هَصَــرتُ بِفَودى رَأسِــها فَتَمايَلَت		عَلَىَّ هَضيمَ الكَشــحِ رَيّا المُخَلخَلِ

قــال: «وذكر بعضهم أن جــواب «لمّا» قوله «انتحى بنا» والــواو مقحمة ويجوز أن تكون الواو غير مقحمة ويكون الجواب محذوفاً ويكون التقدير: فلمّا أجزنا ساحَةَ الحىّ أمنّا وعلى هذا الوجه تكون رواية البيت الذى بعده: (الخطيب التبريزى، ١٩٩٧م: ٥١)

إذا قلــتُ: هــاتى، نوّليــنى تَمايَلَتْ		علــىّ	...	البيــت»

٢. ٢. ٢. الشرح من الخارج:

ينهــض هذا الإطارُ على الاستشــهاد بنصوص متنوعة كالقــرآن الكريم، والحديث النبوىّ الشريف، والأشعار العربية والأمثال.

أ. القرآن الكريم:

يُعتبر القرآن أفصحَ نصٍّ عربىٍّ استشهدَ به المشتغلون بالعربية منذ صدر الإسلام وبه تعلقت نشــأةُ الدراسات العربية بفروعها المختلفة ولقد أجمع العلماءُ على أنّ القرآن هو النصُّ الوحيدُ الموثوق بصحته وعدّوه فى أعلى درجات الفصاحة وخير ممثل للغة الأدبية المشتركة. (البكّاء، ١٩٩٠م: ١٦٢)

فى الجدول التالى ذكرٌ لعدد الآيات المستشهد بها فى شرح كل معلّقة عند كل شارح:

عددُ الآيات المستشهد بها فى شروح المعلّقات عند كلٍّ مِن شارحيها

المعلَّقة	الشيبانى	ابن الأنبارىّ	النحاس	الزوزنىّ	الخطيب
امرؤالقيس	٣١	١٦	١٥	٩١	٢١
زهير	٣١	٨١	٧٢	٧	٢١
لبيد	٤	٠٤	٩٣ ٩٣	٧	٢١
عمرو	___	٨٤	٢٢	٧	٤
طرفة	٥١	٨٣	٦٣	٤	٧١
عنترة	٣١	٤٢	٧٣	٤	٧١
الحارث	___	٧٣	٧٢	١	٧
الأعشى	١	___	٣١	___	٤
النابغة	___	___	٨١	___	٢
المجموع (٧) (معلَّقات)	٩٥	٦٦٢	٠٧٢	٩٤	٧٨

واضحٌ أنّ الخطیبَ لم یستشــهد بآیة قرآنیة فی شرحه معلَّقة عبید بن الأبرص أبداً، و أن النحاس کان أکثر الشــرّاح مستشهداً بالآیات القرآنیة فی شرحه المعلَّقات. أما عدد الأبیات المستشهد بها فی الأغراض المختلفة، فالجدول التالی یشیر إلیه:

أغراض الاستشهاد بالآیات القرآنیة وعددها ونسبتها المئویة

غرض الاستشهاد بالآیات	الشیبانی	ابن الأنباریّ	النحاس	الزوزنیّ	الخطیب
بیان قضیة نحویة	۲۲	٦٤	٦۷	۸۱	٤۳
شرح الألفاظ الصعبة	۱۳	۳۹۱	۱٦۱	۷۱	۸۳
توضیح مسئلة صرفیة	۲	۱۱	۲۱	۸	٥
شرح موضوع بلاغی	۳	٦	۱۱	٦	۳
توضیح عادات العرب اللغویة	۱	۱	۳	____	۳
تأکید المعنی	____	٦	۷	____	٤
المجموع (٤ أغراض)	۹٥	٦٦۲	۰۷۲	۹٤	۷۸

تظهر من الجدول للمتأمل أنَّ الشـّراحَ قد خصّصوا أکثرَ الشــواهد القرآنیة لشــرح الألفــاظ والنحو، وهذا یدلّنا علی الســمة البارزة لشــروحهم إذ هــی الاهتمامُ باللغة والنحــو، ولعلّ الطابعَ التعلیمیَّ الغالبَ علی هذه الشــروح جعلَ أصحابَها یهتمّون بهما أکثر من غیرهما.

ب. الحدیث النبویّ الشریف:

مع أنّ الحدیث من أهمّ الشــواهد اللغویة بل أهمّها بعد القرآن ولیس الشــعر وغیره من کلام العرب بأوثق منه ولا أصحّ منه بعد القرآن فی الاستشــهاد علی اللفظ الغریب، نلاحظ أنّ شــرّاح المعلَّقات لم یکونوا مکثرین من الحدیث النبویّ الشریف فی شروحهم المعلَّقات و إن لم تخلُ هذه الشروحُ منه واستشهادهم بالحدیث فمعظمها فی مسائل لغویة ـ إن لم نقُــل جمیعها ـ، ولعلّ الأمرَ یعود إلی نفــس الدلیل الذی یجعل النحاةَ المتقدمین أن یرفضوا الاستشهادَ به، وهو أن الحدیث النبویَّ الشریف مع أنه کان فی غایة البلاغة والفصاحة وکان قد جری علی لسان أفصح من نطق بالضاد ولکن بعد أن تمکّن الإسلامُ أن یتجــاوز الجزیرةَ العربیةَ ویدخل شــتّی بقاع الأرض ودخــل فیه کثیرٌ من الأعاجم

واختلطــت اللغةُ العربيةُ بغيرهــا من اللغات أخذَ الناسُ الذين قــد يتطرق اللحنُ إلى ألســنتهم ينقلون الحديثَ بمفاهيمه ومعانيه لا بألفاظه الشــريفة. (عبد المقصود، ٢٠٠٦م: ١٧) وإليک بعض النماذج منها:

● قال الشيبانىّ فى شرح لفظة "الجثوة" فى البيت السبعين لمعلَّقة طرفة:

تَــري جُثوَتَينِ مِن تُــرابٍ عَلَيهِما   صَفائِــحُ صُمٌّ مِــن صَفيــحٍ مُنَضَّدِ

«والجُثــوة التراب المجموع، يقــال للرجل: إنما هو جُثوة اليــوم أو غدٍ، ويقال لكلّ مجتمع جُثوة، والجمع جُثًى، وفى الحديث: «من دعا دعاءَ الجاهلية فإنه من جُثى جهنم» [الهيثمى، ١٩٩٩م: ٨٦٨/٢] أى من جماعات جهنم.» (الشيبانى، لاتا: ٦٧)

● قال النحاس فى شرح لفظة ''نصته'' فى البيت الـ٣٣ لامرئ القيس:

وَجيدٍ كَجيدِ الرِّئــمِ لَيسَ بِفاحِشٍ   إذا هِــىَ نصتــهُ وَلا بمُعَطَّــلِ

«وفى الحديث عن النبىّ (ص): «أنه كان إذا وجد فُرْجَةً نصّ» [ابن الأثير، ١٩٧٠م: ٢٥١/٣]، أى أسرع.» (النحاس، لاتا: ٢٤/١)

● قال النحاسُ فى موضع واحد من شــرحه مستشــهداً بالحديث لشرحه التشبيه فى البيت وذلک فى البيت الـ٨١ لطرفة:

أنا الرَّجُــلُ الضَّربُ الَّذى تَعرِفونَهُ   خِشــاشٌ كَــرَأسِ الحَيَّــةِ المُتَوَقِّدِ

«وقوله «كرأس الحية»: العرب تقول لكلّ متحرک نشــيط رأســه كرأس الحية فأما الحديث الذى يروى فى صفة الدجال «كأنّ رأسه أَصَلَةٌ» [الطبرانى، ١٩٨٣م: ٢٧١/١١]، فإن الأصلة الأفعى.» (النحاس، لاتا: ٨٩/١)

ج. الشعر العربىّ:

أما الشواهد الشــعريّة فى شــروح المعلَّقات فكانت للأغراض التالية: شرح مفردة، وبيــان قضية نحوية، وتوضيح مســألة بلاغية، وتأكيــد المعنى، وبيــان حادثة تاريخية، وشرح عادات العرب اللغوية وآدابهم، وشرح النكات العروضية، وشرح مسألة صرفية والإشارة إلى أسماء الأعلام وشرحها. إليک بعض النماذج منها:

● عندما أرادَ الزوزنىُّ توضيحَ أسماء الجبال التى أشار إليها لبيد فى قصيدته (الغول،

الرجـــام، الريّان) فى البيتين الأول والثانى، قـــال: الغول والرجام: جبلان معروفان ومنه قول أوس بن حجر:

زَعَمتُــمُ أنَّ غَولــاً وَالرِّجـــامَ لَكُم   وَمنعَجاً فَاذكُروا وَالأمرُ مُشـَتَركُ

الريّان: جبل معروف، ومنه قول جرير: (الزوزنىّ، ١٩٦٣م: ٩١)

يا حَبَّــذا جَبَلُ الرَّيـــانِ مِن جَبَلٍ   وَحَبَّــذا ســاكِنُ الرَّيـــانِ مَن كانا

● قال النحاسُ مثلاً فى شرح البيت الثامن عشر لعنترة فى لفظة «الروضة» ناقلاً عن أبى عبيدة: قال أبو عبيدة: إذا كانت الروضة فى مكانٍ عالٍ قيل لها تُرعة، وقال أبو زياد الكلابى: أحســـن ما تكون الروضة إذا كانت فى مكان مرتفع غليظ وأنشـــد: (النحاس، لاتا: ١٥/٢)

ما روضَةٌ من رِياضِ الحَزْنِ مُعْشِبَةٌ   خَضْـــراءُ جادَ عليها مُسْـــبِلٌ هَطِلُ

د. الأمثال العربية:

أما الأمثال العربية فلم يكن لها بوصفها جزءاً من كلام العرب نصيبٌ وافٍ فى شروح المعلَّقات، إذ نجدهم قلّما يستشهدون بالأمثال فى شرح المعلَّقات. ولا يزيد عدد الأمثال المستشهد بها فى شروحهم على عدد أصابع اليد وكلها فى شرح الألفاظ.

● قال الشيبانى مثلاً فى شرح البيت الـ٣٤ لطرفة:

وَصادِقَتــا سَمعِ التَّوَجُّسِ لِلسُّـــري   لِهَجــسٍ خَفِــيٍّ أو لِصَـــوتٍ مُنَدَّدِ

«وقيل للنهر سرى، سمى بهذا لأن النهر يسرى فيه الماء، قال المبرد خص النهر بهذا الاسم من قولهم: «خير المال عين ساهرة لعين نائمة» [الميدانى، ٢٠٠٣م، المثل: ١٣٠٢] أى لا تنام وإن نِمتَ عنها.» (الشيبانى، لاتا: ٥٤)

● قال الخطيب التبريزىّ مستشهداً بالمثل فى شرح البيت الخمسين لامرئ القيس:

وواد كَجَــوْفِ العَــيْرِ قفــرٍ قَطَعْتُه   بِهِ الذِّئْــبُ يَعْوى كَالخَليــعِ المُعَيَّلِ

واستشهادُه هذا كان فى شرح عبارة «جوف العير»، مشيراً إلى القولين اللذين وردا فى شـــرحه، قال: «فيـــه قولان: أحدهما: أن جوف العير لا ينتفع منه بشـــىء، يعنى العير الوحشـــىّ، والقول الآخر: أن العير هنا رجل مـــن العمالقة، كان له بنون وواد خصيبٌ،

وكان حسن الطريقة فســافر بنوه فى بعض أسفارهم فأصابتهم صاعقةٌ فأحرقتهم، فكفر بالله وقال: لا أعبد رباً أحرق بنىَّ وأخذ فى عبادة الأصنام، فسلط الله على واديه ناراً ـ والوادى بلغة أهل اليمن يقال له: الجَوف ـ فأحرقته فما بَقِى منه شىءٌ وهو يُضرَبُ به المثــلُ فى كلّ ما لا بقيةَ فيه.» (الخطيب التبريزىّ، ١٩٩٧م: ٦٣) والمثل فى مجمع الأمثال هو: أخلى من جوف الحمار، أو أخلى من جوف العَير. (الميدانى، ٢٠٠٣م، المثل: ١٣٦٤)

النتيجة

ظهر من خلال البحث عدّةُ نتائجَ هامةٍ:

ـ اتَّجهَ شـّـراحُ المعلَّقات إلى الضربين من الشرح: ضرب يتعلق بالمقال وآخر بالمقام ويلتبسان على نحو مُثير فى هذه الشروح حتى أصبح الفصلُ بينهما من قبيل التعسف.

ـ رصدُ الشرّاح مميزاتِ الكلمة فى بنيتها الصرفية هو سبيلُهم إلى رصد معناها.

ـ اســتخدمَ الشرّاح الشــاهدَ فى بعض الأحيان قاصدين إلى كشف الجوانب الفنيّة والأبعاد الدلاليّة لأبيات المعلّقات.

ـ الشــواهدُ الحديثية وإن لم تخلُ شروحُ المعلَّقات منها جاءت فى موضوعات أقرب إلى التعبير اللغوىّ منها إلى التركيب النحوىّ أو البلاغىّ، ولعلَّ موقفَ الشـّـراح يَقرُب من منهج النحاة.

ـ المنهجُ الغالب على شرح الشيبانى هو منهجُ الإيجاز والاختصار، إذ اكتفى الشيبانىُّ بالإشارة إلى معنى بعض الألفاظ أو الرواية الموجزة لألفاظ البيت حتى أنها لا تتجاوز سطراً واحداً أو سطرين، ولم يستطرد كثيراً فى شرحه إلى مسائلَ مختلفةٍ أخرى كالبلاغة، والنحو، والقضايا الصرفية والصوتية، والاستشهاد بالشواهد المختلفة كما أننا إذا قارنّا شــواهدَه بشواهد الشرّاح الآخرين نلاحظ أنَّ استشهاداتِه أقلُّ بكثيرٍ من استشهادات غيره.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الأنبارىّ، محمد بن القاســم. لاتا. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق وتعليق عبد

السلام محمد هارون. ط۲. القاهرة: دار المعارف.

ابن الأثير، مجد الدين المبارك بن محمد. ۱۹۷۰م. جامع الأصول فى أحاديث الرسول. تحقيق عبد القادر الأرنؤوط. لامک: مکتبة الحلوانى ـ مطبعة الملاح ـ مکتبة دار البيان.

ابن جنى، أبو الفتح عثمان بن جنى. ۱۹۸۸م. الخصائص. تحقيق محمد على النجار. بيروت: المکتبة العلمية.

ابن منظور، ابوالفضل جمال الدين محمد بن مکرم. ١٤١٤ق. لسان العرب. ط۳. بيروت: دار صادر.

الخطيب التبريزى، يحيى بن على. ۱۹۹۷م. شرح المعلَّقات العشر. تحقيق فخر الدين قباوة. دمشق: دار الفکر.

دويکات. جهاد محمد إحميد. ۲۰۰۰م. «أثر المعلَّقات العشـــر فى النحو العربى». رسالة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية بنابلس. کلية اللغة العربية وآدابها.

الزجاجى، أبو القاسم. ۱۹۵۹م. الإيضاح فى علل النحو. تحقيق مازن المبارک. القاهرة: المؤسسة السعودية.

الزوزنىّ، الحسين بن أحمد. ۱۹٦۳م. شرح المعلَّقات السبع. بيروت: دار صادر ـ دار بيروت.

طبانة، بدوى. ۱۹۵۸م. معلَّقات العرب دراســة نقدية تاريخية فى عيون الشــعر الجاهلى. بيروت: دار الثقافة.

الفتلى، عبد الحســين. لاتا. «النحو عند التبريزى فى شــرح القصائد العشر». فصلية المورد. العدد ٦١. صص ۸۷ـ ۱۱۸.

الطبرانى، سليمان بن أحمد. ۱۹۸۳م. المعجم الکبير. تحقيق: حمدى بن عبد المجيد السلفى. الموصل: مکتبة العلوم وحکم.

الميدانى. أبوالفضل. ۲۰۰۳م. مجمع الأمثال. تحقيق و شــرح للدکتور قصى الحسين. بيروت: دار و مکتبة الهلال.

النحاس، أحمد بن محمد. لاتا. شــرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلَّقات. بيروت: دار الکتب العلمية.

الوردنى، أحمد. ۲۰۰۹م. شرح الشعر عند العرب. من الأصول إلى القرن١٤هـ(دراسة سانکرونية). بنغازى: دار الکتاب الجديد المتحدة.

الهيثمى، ابن حجر. ۱۹۹۹م. الزواجر عن اقتراف الکبائر. بيروت: المکتبة العصرية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

دراسة نقدية فی حياة أبی الفرج الإصفهانی وكتابه الأغانی

حسن دادخواه*
محمد حسنزاده**

الملخص
أبوالفـرج الإصفهانی مـن كبار العلماء وأعيان الأدبـاء فی القـرن الثالث الهجری، وكان عالمـاً بأيام النّاس والأنساب والسير. تطرّقنا فی هذا المقال إلی حياته العلميّة والثقافيّة ودرسـنا شـخصيته بما فيها من الغموض؛ إذ نراه ينتمی إلی التشـيّع مع أنّه أمویّ النسب، وعرضنا بعض ما وصل إلينا من آراء العلماء حول شخصيته.

ورأينا أنه رغم غزارته العلميّـة والأدبيّة لايخلو من بعض الإسـاءات والهفوات. وعمدنا إلی كتابه الأغانـی، ذلک الكتاب الشـهير الـذی اعتبر من أهم مصادر فی اللغة العربيـة وتاريخها والذی يغلب عليه صحة النقـل؛ فعالجناه وعثرنا علی بعض الأخطاء والروايات الضعيفة.

واعـترف الكثير من العلماء بمكانة أبی الفرج العلميّـة والأدبية؛ وكتابه الأغانی يعتبر موسـوعة أدبيّـة وتاريخية؛ إذ يحمل بـين دفّتيه ترجمة لحيـاة معظم الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين والمحدثين، كما يتضمن بعض الأحداث التاريخية.

الكلمات الدليلية: أبوالفرج الإصفهانی، الأغانی، الشعر، الأدب.

*. أستاذ مشارک بجامعة الشهيد چمران فی أهواز، إيران. Dadkhah1340@yahoo.com
**. مدرس اللغة العربية فی دائرة التربية والتعليم فی مدينة أهواز، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/١هـ. ش		تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/٢٤هـ. ش

المقدمة

نرى على مدى العصور، الكثير من كبار العلماء قد أحاطت بهم الغموض والتعقيد، فهذا أبو لفرج الإصفهانى أحد كبار العلماء فى العصر العباسى قد تضاربت الآراء فى شخصيّته ومكانته العلميّة والأدبيّة وقد تعرّض من قبل بعض العلماء لشىء من الإساءة. فقد ألّف كتاباً ضخماً وأطلق عليه اسم «الأغانى» الذى اشتهر به وذاع صيته فى العالم وقد استحسنه وأعجب به الكثير من العلماء كأمثال ابن خلدون وغيرهم.

وقد وجدنا فى حياة أبى الفرج الإصفهانى بعض الغموض والتعقيد، ثمّ فى كتابه الأغانى بعض الأخطاء والروايات الضعيفة، وأوردنا آراء العلماء المختلفة فى هذا المجال؛ ولايسعنا دراسة وتقييم هذه الآراء بما فيها من الصعوبة وقد نكتفى بذكرها ونعتبرها نقطة إيجابيّة فى حياة أبى الفرج الإصفهانى تدلّ على مكانته العلميّة والأدبيّة التى لفتت أنظار الكثير من العلماء والأدباء فى الشرق؛ فقد كان لأدبه وعلمه طابع إيجابى وصدى واسع فى عصره.

أهمية البحث ومنهجه

البحث عن زوايا من حياة أبى الفرج الإصفهانى الغامضة وإلقاء الضوء على أعماله العلميّة والأدبية هو ما نتطرّق إليه فى هذا المقال. أبوالفرج الإصفهانى من أكبر علماء عصره وزمانه، وقد امتاز بكتابه الأغانى، وقد بذلنا جهدنا فى دراسة شخصية هذا الأديب والتعرّف على آثاره وأعماله، وكشفنا عن بعض الغموض فى حياته.

وبدأنا فى المقال بدراسة حياة أبى الفرج العلميّة والأدبيّة والثقافية، ثمّ درسنا شخصيّته وأقوال الآخرين عنه، كما حاولنا أن نلقى ضوءا على جوانب من شخصيّته، ثمّ تطرّقنا إلى كتاب الأغانى وحاولنا أن نبيّن أهميّته من الناحية الأدبية والعلمية، ثم درسنا بعض الأخطاء والروايات الضعيفة التى أوردها الإصفهانى فى هذا الكتاب. وفى الأخير قدّمنا نتيجة البحث للقارىء الكريم.

حياته ونسبه

أبو الفرج على بن الحسين القرشى الأصبهانى أو الإصفهانى، كان مولده فى أصفهان

مـن مدن إيران، إسـتناداً إلى لقبه الذى عرف به واشـتهر، ويقال إنّه بغدادىّ المنشـأ والمسـكن وينتهى نسـبه إلى مروان بن محمّد آخر خلفاء بنى أميّة، وكانت ولادته سـنة ٢٨٤ق فى خلافة المعتضد بالله.

نشـأ أبوالفرج فى أسرة حريصة على طلب العلم والثّقافة؛ فكان جدّه محمّد بن أحمد الإصفهانى من كبار الرّجال فى سامراء وكان له صلة وثيقة بالوزراء والأدباء والكتّاب، ووالده الحسـين بن محمد يقطن بغـداد ويحرص على طلب العلم والثّقافة الشّـائعة فى عصره، وكذلك كان عمّه الحسـن بن محمّد من كبار الكتاب فى عصر المتوكّل العبّاسـى. (الأغانى، ١٩٧٠م: ٧/ ١٣٣)

فنبغ فى العلم والفقه والتّاريخ واللغة وتلمّذ عند كثير من الشيوخ الكبار فى كوفة من أمثال: مطين بن أيّوب، والحسين بن الطيب الشجاعى، ومحمّد بن الحسين الكندى مؤدّبه فى الكوفة وغيرهم. ثمّ سـكن بغداد وقد اتخذ سـبيل التعلّم بمساعدة علماء بغداد الذين كانـت تمتلىء بهم المسـاجد وأبرزهم: أبوبكر بن دُريد، وكان إماماً فى الأدب والشـعر واللغة والأنسـاب، والفضل بن حباب الجمحى، وعلى بن سليمان الأخفش، والنفطويه النحوىّ الشهير، ومحمد بن جرير الطّبرى المؤرخ والمفسّر والفقيه، وعنه روى أبو الفرج الأصفهانى معظم أخبار العرب القديمة ومغازى الرّسـول (ص) وأشعار الشّعراء الدعوة الإسلامية. (ياقوت الحموى، ١٩٨٠م: ١٣/ ٩٥)

وبعد أن تخرّج على أيدى كثير من علماء بغداد والكوفة وأدبائهما، أخذ الإصفهانى يعقد حلقات دراسـية، ولازمه كثير من المحدثين والأدباء والشعراء. ومن أشهر تلامذته الإمام الدّار قطنى، ويحيى بن مالک الأندلسى، وأبوالحسين على بن محمّد، وإبراهيم بن مخلّد الباقرجى، وعلى بن أحمد الرزّاز وغيرهم. (الأصمعى، ١٩٥٠م: ٧٢ـ٧٠)

توفّى الإصفهانى سنة ٣٥٦ق وقيل إنّه خولط فى عقله قبل موته.

حياته العلميّة والثقافية

يعتبر الإصفهانى من أكبر أدباء العرب، وهو عالم بأيّام النّاس والأنسـاب والسّـير، كمـا أنّه يشـاهد الأحداث فى عصـره، إذ كان يتنقّل فى حياته بـين ثلاث مدن كبرى: إصفهـان، والكوفة ثمّ بغداد وسمع الكثير من الأخبار والقصص والمرويات خلال حياته

التى امتدّت زهاء ثمانين سنة.

اتّصل الإصفهانى بوزير البويهيين الحسن بن محمّد المهلبى وحظى عنده ولهذه الصّلة أثر كبير فى حياته العلمية، كما كان للوزير مجلس كبير يشارک فيه الكثير من العلماء والأدباء من أمثال أبى القاسم التنوخى وأبى إسحاق الصابى، والشاعر الكبير أبى الطيّب المتنبى. وكان أبوالفرج فى رأس هذا المجلس. (ياقوت الحموى، ۱۹۸۰م: ۱۰۸/۱۳ و ۱۰۹)

تشير المصادر التّاريخية إلى أنّ لأبى الفرج صلات بملوک الأندلس من بنى أميّة، وكان يؤلّف لهم الكتب ويرسلها إليهم؛ فمن ذلک كتاب نسب بنى عبد شمس، وكتاب أيام العرب ألف وسبعمائة يوم، والتعديل والانتصاف فى مآثر العرب ومثالبها، وجمهرة النسب، ونسب بنى شيبان، ونسب المهالبة، ونسب بنى تغلب، ونسب بنى كلاب، والغلمان المغنون و... . (المصدر نفسه: ۱۰۹/۱۳)

وكانت له صداقة مع الوزير المهلبى قبل أن يتولّى منصب الوزارة، وبعد انتصابه وزيراً عَمِل كنديمٍ فى بلاط المهلبيين، يؤنسون به ويتمتّعون بأخباره ونوادره وحكاياته. وله مدائح فى الوزير المهلبى؛ من ذلک قوله:

ولما انتَجَعنا لائذين بظلّه　　　أعانَ وعنّى ومنّ وما منّا

وردنا عليه مقترِينَ فراشَنا　　　ورُدنا نَداهُ مجدِبينَ فأخصبنا

(ابن خلكان، ۱۹۹٤م: ۳/ ۳۰۸)

ثمّ صار الإصفهانى كاتباً فى ديوان ركن الدّولة، ونال عنده حظوة ومكانة عالية. ومع أنّه كان يسعى أن ينال رعاية الوزير ابن العميد، لكنّه أخفق فى ذلک. وكان بينه وبين السّيرافى النحوىّ تّنافس. يقول أبو الفرج فى ردّ السّيرافى:

لستُ صدراً ولا قرأتُ على صد　　　ر ولا علمک البكى بشافى

لعن الله كلّ نحو وشعر　　　وعروض يجىء من سيرافى

وكانت بين الإصفهانى والوزير أبى عبد الله البريدى سوء علاقة، وهجاه الإصفهانى بقصيدة طويلة تزيد على مائة بيت عندما ولّاه الرّاضى بالله الوزارة:

يا سماء اسقطى ويا أرض ميدى	قد تولى الوزارة ابن البريدى
جلّ خطب وحلّ أمر عضال	وبلاء أشاب رأس الوليد

(ياقوت الحموى، ۱۹۸۰م: ۱۳/۱۰۳)

قد ألّف الإصفهانى كتباً كثيرة يبلغ عددها ثلاثين، منها كتاب مقاتل الطّالبيين، وهو من مؤلّفاته الأولى، ومناجيب الخصيان، وكتاب التعديل والانتصاف، وأخبار القيان، والإماء الشواعر، والمماليک الشعراء، وأدب الغرباء، والأخبار النوادر، وأدب السّماع، وأخبار الطفيليين، والخمّارين والخمّارات، وأخبار جحظة البرامكة.

وكتابه الشّهير الأغانى، وهو الّذى اشتهر بسببه وذاع صيته. يقال إنّه جمعه فى خمسين سنةً وقدّمه للوزير المهلّبى وحمله إلى سيف الدّولة بن حمدان، فأعطاه ألف دينار واعتذر إليه. يعتبر هذا الكتاب من أمّهات الكتب فى الأدب ومن المصادر الأولى لمن يكتب عن الأدب العربى. يتضمّن الأغانى التّراجم وأخبار الشعراء والمغنّين وبعض الأعلام والأدباء، كما يتضمّن بعض الأحداث التّاريخية التى أثّرت فى التّاريخ العربى قبل الإسلام وبعده. ويعتبر أيضاً موسوعة جامعة شاملة. قال عنه ابن خلدون فى مقدّمته: جمع فيه أخبار العرب وأشعارهم، وأنسابهم، ودولهم، وجعل مبناه على الغناء فى المائة صوت التى اختارها المغنون للرشيد. (ابن خلدون، ۱۹۰۰م: ٥٥٤) اعتبره ابن خلدون ديوان العرب. (المصدر نفسه: ٥٧٣)

شخصيته

يرجع نسب أبى الفرج إلى بنى أميّة، لكنّه كان يتشيّع؛ ومع أنّ العلماء والمؤرّخين قد اجتمعوا على سعة علمه، وكثرة محفوظه، وجودة شعره، وكثرة تأليفه، يقول القاضى أبو على التّنوخى أحد معاصريه: «ومن رواة المتشيعين الذين شاهدناهم أبو الفرج على بن الحسين الأصفهانى، فإنّه كان يحفظ من الشعر والأغانى والأخبار والآثار والأحاديث المسندة والنّسب ما لم أر قطّ من يحفظ مثله، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ويحفظ دون ما يحفظ منها علوما أخرى منها: اللغة والنحو والخرافات والسِّيَر والمغازى، ومن آلة المنادمة شيئاً كثيراً، مثل علم الجوارح والبيطرة ونتف من الطب

والنجوم والأشربة وغير ذلک، وله شعر يجمع إتقان العلماء وإحسان الظرفاء الشعراء.» (الخطيب البغدادی، لاتا: ٣٩٩/١١) ثم إنّه کانت له رحمة وألفة بصنوف الحيوان، يأنس بصحبتها، ويعالجها إذا أصابتها علّة، ويأسی لموتها، وقد أثرت عنه أبيات رقيقة فی رثاء ديک له مات:

أبکی إذا أبصرت ربعک موحشا ... بتحنن وتأسف وشهيق

ويزيدنی جزعا لفقدک صادح ... فی منزل دان إلیّ لصيق

فتأسّفی أبداً عليک مواصل ... بسواد ليل أو بياض شروق

لکنّه لايعتنی بمظهره، ويبدو وسخاً قذراً دائماً، وکان النّاس يتّقون هجاءه، کما ورد فی کتاب معجم الأدباء: «کان أبوالفرج الإصفهانی صاحب کتاب الأغانی ... وسخاً قذراً، ولم يغسل له ثوباً منذ فصله إلی أن قطّعه ... وکان النّاس علی ذلک العهد يحذرون لسانه، ويتّقون هجاءه ويصبرون علی مجالسته ومعاشرته ومواکلته ومشاربته وعلی کلّ صعب من أمره لأنّه کان وسخاً فی نفسه ثمّ فی ثوبه وفعله حتّی إنّه لم يکن ينزع دراعة إلا بعد إبلائها وتقطيعها ولايعرف لشیء من ثيابه غسلاً ولايطلب منه فی مدّة بقائه عوضاً.» (ياقوت الحموی، ١٩٨٠م: ٦١/٥)

ويقول ابن الجوزی عن شخصية أبی الفرج: «... ومثله لايوثق برواياته، يصرّح فی کتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر، وربّما حکی ذلک عن نفسه، ومن تأمّل کتاب الأغانی رأی کلّ قبيح ومنکر.» (ابن الجوزی، ١٣٥٨ق: ٤٠/٧)

ويعتقد بعض العلماء أنّ أبا الفرج کان أکذب النّاس. فقد أورد الخطيب البغدادی أنّ أبا محمّد الحسن بن الحسين ابن النّوبختی کان يقول: «کان أبوالفرج الإصبهانی أکذب النّاس، کان يشتری شيئاً کثيراً من الصّحف ثمّ تکون کلّ روايته منها.» (الخطيب البغدادی، لاتا: ١١/ ٣٩٨)

غموض شخصية الإصفهانی

تباينت الآراء وتضاربت الأفکار حول شخصية أبی الفرج الإصفهانی، فالعلماء معظمهم يتفقون علی مکانته الثّقافية والعلمية ولکن يختلفون فی قيمته الذّاتية، يری

الثّعالبی أنّه کان من أعيان الأدباء، ويری ابن خلّکان فی کتابه وفيات الأعيان أنّه روی عن علماء يطول تعدادهم فکان عالماً بأيام النّاس والأنساب والسّير، ويروی التنوخی قولـه فيــه أنّه کان يحفظ من الشّــعر والأغانی والأخبار والآثار والأحاديث المســندة والنســب. وسبق أن أوردنا أن أبا الفرج الإصفهانی أمویّ النّسب، جدّه مروان بن محمّد آخــر خلفاء بنی أميّة، ونــری فی أقوال الکثير من العلماء أنّه من المتشــيّعين، فهنا نری شخصية بالغة التعقيد؛ أهو أمویّ کان يدّعی التّشيّع؟!

ويقول الذّهبی فی السّــير: «والعجب أنّه أمویّ شــيعیّ. قال ابن أبی الفوارس: خلط قبل موته. قلتُ: لا بأس به.» (الذهبی، لاتا: ٢٠٢/١١) وقال أيضاً فی تاريخ الإســلام: «روی عن طائفة کثيرة، وکان إخبارياً نسّــابة شــاعراً ظاهر التَّشيع ... وهذا عجيب إذ هو مروانیّ يتشيّع.» (الذهبی، لاتا، ١٤٤)

بغضّ النّظر عمّا يقال عن غموض شخصية الإصفهانی، فنحن نری فی کتاب الأغانی روايات شــنيعة نسبها إلی آل البيت عليهم السّــلام وهو لايبالی أن يطعن فيهم ويجرح سيرتهم. فکيف يمکن أن نعدّه متشيّعاً؟

ذکــر ابــن نديم أنّ الإصفهانی کانت أمّه تنتمی إلی آل ثوابة، وهی أســرة مســيحية اعتنقت الإســلام، والتزمت بالتّشــيع وهم عرفوا فی عصرهم بالکتابة والأدب والشعر، فمن هنا يبدو أن الإصفهانی أخذ التشــيع عن أمّه وأيضاً لنشــأته فی الکوفة أثر کبير فی تشيّعه. (ابن النديم، لاتا: ١٦٦-١٦٧) نری إذن تشيّعه سطحيّاً.

آراء العلماء فی أبی الفرج

ولنذکر هنا بعض أقوال العلماء والأعلام حول أبی الفرج الإصفهانی:

قال هلال بن المحسّــن الصابی: «کان أبو الفرج الإصفهانی وســخاً قذراً، ولم يغسل له ثوباً منذ فصّله إلی أن قطّعه، وکان النّاس علی ذلک يحذرون لســانه، ويتّقون هجاءه، ويصبرون علی مجالسته، ومعاشرته، ومؤاکلته، ومشاربته وعلی کلّ صعب من أمره، لأنّه کان وسخاً فی نفسه، ثمّ فی ثوبه، وفعله...» (ياقوت الحموی، ١٩٨٠م: ١٠٠/١٣)

وذکر الخطيب البغدادی فی تاريخه: «حدّثنی أبو عبد الله الحسين بن محمد بن طباطبا

العلویّ، قال: سمعت أبا محمد الحسن بن الحسين بن النوبختی کان یقول: کان أبوالفرج الإصبهانی أکذبَ النّاس، کان یشتری شیئاً کثیراً من الصّحف، ثمّ تکون کلّ روایاته منها.» (الخطیب البغدادی، لاتا: ٣٩٨/١١)

وقال العلامة ابن الجوزی: «... ومثله لایوثق بروایته، فإنّه یصرّح فی کتبه بما یوجب علیه الفسق، ویهوّن شرب الخمر وربّما حکی ذلک عن نفسه، ومن تأمّل کتاب الأغانی، رأی کلّ قبیح ومنکر.» (ابن الجوزی، ١٣٥٨ق: ٤٠/٧ و٤١)

ومن المعاصرین الذین درسوا شخصیة أبی الفرج وکتابه الأغانی، الدکتور محمّد أحمد خلف فی خاتمة کتابه "أبوالفرج الإصفهانی الرّاویة". یقول الدکتور خلف: «ولقد وقفنا علی ما لأبی الفرج من میول وأهواء فیجب أن نحذر هذه المیول وهذه الأهواء، کلّما حاولنا الاعتماد علی ما خلّف الرّجل من مرویات فقد یکون الرّجل مضلّلاً، وقد یکون صاحب غرض وهوی. ولیس یخفی أنّ للأهواء حکمها فی التّاریخ، وهو حکم قد یملی رغبته لا فی ذکر الأخبار فحسب، وإنّما أیضاً فی الکتمان.»

یُستفاد مما سبق أن أبا الفرج کان ذا علم واسع وثقافة کبیرة وبفضل هذه المکانة تقرّب من البویهین، واتّصل بالوزراء والکبراء آنذاک، وتولّی منصب الکتابة فی حکومة البویهیین وقد أجلسه "رکن الدولة" علی منصّة القضاء لمدّة أیّام؛ فهو من جهابذة العلم والأدب فی عصره.

کتاب الأغانی

کتاب الأغانی من أمّهات کتب التّراث العربی، ویعتبر هذا الکتاب موسوعة أدبیّة وتاریخیّة یتضمّن تراجم وأخبار الشّعراء والمغنّین وبعض الأعلام والأدباء، کما یتضمّن الأحداث التّاریخیّة التی أثّرت فی التّاریخ العربی.

یذکر الإصفهانی فی مقدّمته سبب تألیف هذا الکتاب، فیقول: «والذی بعثنی علی تألیفه، أنّ رئیساً من رؤسائنا کلّفنی جَمعه له، وعرّفنی أنّه بلغه أن الکتاب المنسوبَ إلی إسحاق الموصلی مدفوع أن یکون من تألیفه، وهو مع ذلک قلیل الفائدة، وأنّه شاکّ فی نسبته، لأن أکثر أصحاب إسحاق ینکرونه، ولأن ابنه حمّاداً أعظم إنکاراً لذلک ... .»

(الأغــانی، المقدمة، ١٩٧٠م: ٥/١)، ولكنّه لم يذكر لنا فی مقدّمته من هو الذی طلب منه أن يقوم بتأليف هذا الكتاب وقد اكتفی بهذا القول أنّ رئيساً من رؤسائه كلّفه بجمعه.

وقــد ذكر ياقوت الحموی فی معجم الأدباء أنّ الإصفهــانی كان نديماً للوزير المهلّبی وقد ألّف كتاب نسب المهالبة وكتاب مناجيب الخصيان وأيضاً ألّف كتابه الضخم الأغانی للوزير أبی الحســن محمّد بن الحســن المهلبی، ويذكر ياقوت الحموی أنّ الوزير المهلّبی ســأل أبا الفرج الإصفهــانی عن كتابه الأغــانی والمدّة التی قضاهــا فی تأليفه فأجاب الإصفهانی أنّه ألّفه فی خمسين سنة. (ياقوت الحموی، ١٩٨٠م: ١٣/ ١٠٣ و ١٠٦)

وذكر ابن خلّكان أنّ: «الصّاحب بن عبّاد كان فی أســفاره وتنقلاته يستصحب حمل ثلاثــين جملاً من كتب الأدب ليطالعها، فلمّــا وصل إليه كتاب الأغانی لم يكن بعد ذلك يســتصحب سواه، اســتغناءً به عنها.» (ابن خلكان، ١٩٩٤م: ٣ / ٣٠٧) وكتب ياقوت الحموی بخطّه نسخة من كتاب الأغانی فی عشر مجلّدات وجمع تراجمه، ونبّه علی فوائده.

فالأغــانی قــد ألّف فی عصر البويهيين وتناول الغناء منــذ الجاهلية إلی عهد الخليفة المعتضــد بالله المتوفّی ســنة ٢٨٩ق. وضــمّ بين دفتيه الكثير مــن الرّوايات والحكايات العجيبة مما لم تورد فی كتب أخری.

ومن ميزات هذا الكتاب الضخم يمكن الإشــارة إلی كثرة الروايات والقصص التی ذكرها الإصفهانی عن المغنّين وأهل الطّرب والمجون، وأيضاً قد ذكر الكثير من الأعلام الشــعراء والأدباء، كما يشتمل علی مواضيع شتّی من تاريخ الإسلام. لكن هناک آراء تشــكّک فی المنهج الذی سلكه الإصفهانی فی تأليف كتابه هذا وقيمته الأدبيّة والعلمية. يقول الدكتور محمّد غنيمی هلال: «رواية من أخبار عبدالرّحمن بن عمّار الشهير بالقس وهيامه بســلامة المُغنيّة أو أخبار عروة بن حزام وحبيبته عفراء، فكلّ هذه المشاهد التی يعرضها الإصفهانی حول لقاءات بين قس وســلامة، خاصة تلک الأماكن التی تتخفّف فيــه المغنّيات من جلّ ملابســهنّ، تجعلنا نرتاب فی صحّة هــذه الأخبار، أو علی الأقل لانعتمد عليها كرواية من تاريخ الإســلام لأنّها لن تتّفق مع روح الإسلام وكيف الرّجل يترک زوجه مع رجل آخر وهو يعلم ما يدور بينهما من الحبّ والوجد والشّــوق، وهل هذه من تعاليم الإسلام أن يقدّم الرّجل امرأته فی خلوة مع رجل آخر، يتشاكيان لواعج

الهوى وألم الوجد، فيصوّر الإصفهانى هذه المشاهد بهذه العبارات: «وقد وفد على زوج حبيبته بالشّــام، فأكرمه الزّوج فأحسن مثواه، وخرج وتركه مع عفراء يتحدّثان ... فلمّا خلوا تشاكيا ... .» (هلال، لاتا: ۱۹)

ويقول صاحب كتاب السّــيف اليمــانى: «اعتمد أبوالفــرج الإصفهانى فى كثير من أخباره السّوداء المظلمة المســمومة على طائفة خبيثة من الرّواة الكذّابين والمجروحين والمطعــون عليهم واعتــبر أخبارهم موثّقة ولــوّث صفحات تاريخنا وأدبنا بالسّــخائم والبلايا.» (الأعظمى، ۱۹۸۸م: ۲۷)

ومن يدقق فى هذا الكتاب يرى فيه من الرّوايات الواردة ما ليس لها إسناد موثوق بــه، ومرد ذلــک أن الإصفهانى قد نقل عن رجال لايوثق بهــم وطعن عليهم الكثير من العلمــاء الأقدمــين. وقد ذكر وليد الأعظمــى فى كتابه الآنف الذكــر الكثير من هؤلاء الرّجال.

وأيضاً نرى أنّ الإصفهانى يروى رواياته على لســان أشــخاص وهميّة، فيقول على ســبيل المثال: سمعتُ رجلاً يقول كذا ... أو حدّثنى شيخٌ عن رجلٍ يقول كذا ... أو يقول: قالــت جاريةٌ، رأيتُ فلانة ترقص ... . ومع هذه نرى الكثير من العلماء والمستشــرقين اعتمدوا فى كتاباتهم عن التاريخ الإسلامى ورجاله على هذا الكتاب.

يقــول ابن الجوزى فى كتاب المنتظم: ومثله لايوثــق بروايته؛ فإنّه يصرح فى كتبه بما يوجب عليه الفسق، ويهوّن شرب الخمر وربّما حكى ذلک عن نفسه و من تأمّل الأغانى رأى كلّ قبيح و منكر. (ابن الجوزى، ۱۹۰۰م: ۷/۴۰و۴۱)

ونرى فى طيّات هذا الكتاب الضّخم بعض الإســاءة إلى آل بيت رســول الله (ص) مثل تلک الرّوايات التى يرويها عن سُــكينة بنت الحســين (ع) واجتماعها مع عمر بن أبى ربيعة وأيضاً مجالســتها الشــعراء، فيذكر الإصفهانى هذه، فيقــول: أخبرنى على بن صالح قال: حدثنا أبو هفان، عن إسحاق، عن أبى عبدالله الزبيرى قال: اجتمع نسوة من أهل المدينة من أهل الشرف، فتذاكرن عمر بن أبى ربيعة وشعره وظرفه وحسن حديثه، فتشــوقن إليه وتمنينه... فأرسلت "ســكينة بنت الحسين" إليه رسولا وواعدته الصورين، وسمــت له الليلة والوقت، وواعدت صواحباتهــا. فوافاهن عمر على راحلته، فحدثهن

حــتی أضاء الفجر وحــان انصرافهن، فقال لهن: والله إنی لمحتاج إلی زيارة قبر رســول الله صلی الله عليه وآله وســلم والصلاة فی مســجده، ولكنّی لا أخلط بزيارتكنّ شيئا، ثم انصرف إلی مكة من مكانه، وقال فی ذلک:

قالــت ســكينة والدمــوع ذوارف منهــا علــی الخديــن والجلبــاب

ليــت المغيــری الــذی لــم أجزه فيمــا أطــال تصيــدی وطلابــی

كانــت تــرد لنــا المنــی أيامنــا إذ لا تُــلام علــی هــوی وتصابی

(الأغانی، ۱۹۷۰م: ۱/ ۱۷۱)

وتكرار هذه القصيدة فی مواضع مختلفة من هذا الكتاب يلفت انتباهنا ويجعلنا نرتاب فی صحّــة هذه القصّة. أمّا فی موضع آخر يروی لنا الإصفهانی قصة أخری عن مجالســة سكينة بنت الحســين (ع) مع الشّعراء فيقول: أخبرنی الحسن بن علی قال: حدّثنا محمّد بن القاســم بن مهرويه قال: أخبرنی عيســی بن إسماعيل، عن محمّد بن سلام، عن جرير المديــنی، عن المدائــنی وأخبرنی به محمد بن أبی الأزهر قال: حدثنا حماد بن إســحاق، عــن أبيه، عن محمّد بن ســلام. وأخبرنی به أحمد بن عبدالعزيــز الجوهری، عن عمر بن شــبة موقوفا عليه، قالوا: اجتمع فی ضيافة ســكينة بنت الحسين عليهما السلام، جرير والفــرزدق وكثيّر وجميل ونصيــب، فمكثوا أياما، ثم أذنت لهم فدخلــوا عليها، فقعدت حيث تراهم ولايرونها وتسمع كلامهم، ثم أخرجت وصيفة لها وضيئة وقد روت الأشعار والأحاديث، فقالت: أيّكم الفرزدق؟ فقال لها: ها أنذا، فقالت: أنت القائل:

همــا دلتانــی مــن ثمانيــن قامة كما انحط باز أقثم الريش كاســره

فلمّااستَوَت رِجلایَ فی الأرضِ قالتا أحــی فيُرجَی أم قَتيــل نحاذره

فقلت ارفعوا الأمراس لايشعروا بنا وأقبلت فــی أعجاز ليــل أبادره

أبــادر بوابيــن قــد وكلا بنــا وأحمر من ســاج تبصّ مســامره

فقال: نعم، فقالت: فما دعاک إلی إفشاء سرّها وسرّک؟ هلا سترتها وسترت نفسک؟ خذ هذه الألف، والحق بأهلک. (المصدر نفسه: ۱٦/ ۱٦۹و۱۷۰)

و فی مواضــع أخری من هذا الكتاب يروی الإصفهانی روايات أخری عن سُــكينة

بنت الحســين عليهما السّــلام والتى يرتاب فيها من يطالع هذه القصص الموضوعة، فهو يظهر لنا أنّ سُكينة بنت الحسين (ع) خبيرة بالغناء تحكم بين المغنّين. (المصدر نفسه: ٢/ ٣٦٥) وفى موضع آخر تُرجع سُــكينة، ابن ســريج إلى الغناء بعد توبته. (المصدر نفســه: ١٧/ ٤٢ ٤٥) فكيف يمكن أن نتأكد من صحّة هذه الروايات؟

والإصفهانى لم يكتف بطعن آل البيت عليهم الســلام بل بشــتم دين الإســلام علناً ويفضّــل الجاهلية عليه ويعتبرها خيراً من الإســلام (المصدر نفســه: ١٣/ ٢٦٤) وهو يستهزىء بالصلاة (المصدر نفسه: ٤/ ٢٧٧)، ورغم هذا كله يدّعى أنّه من المتشيّعين.

يقــول محمّد عبد الجواد الأصمعى عن كتاب الأغانى: يتبّــين لنا من الرّوايات التى أوردها أبوالفرج الإصفهانى فى كتابه الأغانى أنّه كان قد تساهل فيما نقله من الكتب، أو قد كان اطلاعه لم يكن بشــكل كاف وقد نقل مشافهة عن البعض. (الأصمعى، ١٩٥٠م: ١٣٢ وما بعدها)

ونســتنتج هنــا أنّ أبا الفرج قد جمع بعض ما وصل إليه مــن الرّوايات دون العناية بتحقيق صحّتها وحقيقة وقوعها. إذ نرى كتاب الأغانى كتاباً جامعاً يشتمل على الكثير مــن الرّوايــات والقصص، أوردها صاحبهــا كما وصلت إليه، ومــن هنا وقع فى بعض المزالق والهفوات.

النتيجة

حاولنــا فى هذا المقال أن نتحاور مع شــخصية أبى الفرج ونكشــف الغموض عنها، وأشــرنا إلى تباين الآراء وتضارب الأفكار حول شخصيّته؛ إذ نرى فى آراء الكثيرين أنّ أبــا الفرج له شــخصيّة علميّة وله أعمال كثيرة، كمــا أن البعض لايثقون به. وهناك تناقض فى موقفه، فهو أمويّ النّسب ونراه متشيّعاً، وهذا شيء غريب وموقف غير مفهوم يحتــاج إلى تأمّل. لكنّنا حاولنا أن نبصر التاريــخ ونتبصّر أحداثه، لأنّ التاريخ ضرورة للحاضــر؛ والإصفهــانى رغم كثرة علمه وغزارة أدبه قد وقــع فى بعض المزالق فى كتابه الضخم المســمّى بالأغانى والذى اعتبره العلماء كتابا لايستغنى عنه أى أديب. ولاغرو؛ فالكتاب يجمع بين دفّتيه الكثير من الروايات الصحيحة والضعيفة أو المنحولة.

ونرى فى طيّات الكتاب روايات شـنيعة تنسب إلى أهل البيت عليهم السلام، الأمر الذى يجعلنا نرتاب أكثر فأكثر فى شـخصيته وتشـيّعه وفى صحّة بعض ما نقله فى كتابه الأغانى.

المصادر والمراجع

ابن الجوزى، عبد الرحمن بن على. ۱۹۰۰م. المنتظم فى تاريخ الملوك والأمم. بيروت: دار صادر.

ابن النديم، لاتا. الفهرست. لانا.

ابن خلدون، لاتا. مقدّمة. بيروت: المطبعة الأدبيّة.

ابن خلكان، أحمد بن محمّد. ۱۹۹٤م. وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان. حققه الدكتور إحسان عبّاس. بيروت: دار صادر

الإصفهانى، أبو الفرج. ۱۹۷۰م. الأغانى. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم وآخرين. القاهرة: الهيئة العامّة المصرية للتأليف والنّشر.

الأصمعى، محمّد عبدالجواد. ۱۹۵۰م. الإصفهانى وكتابه الأغانى. القاهرة: دارالمعارف.

الأعظمى، وليد. ۱۹۸۸م. السيف اليمانى فى نحر الإصفهانى صاحب الأغانى. المنصورة: دار الوفاء للطباعة والنّشر.

الثعالبى، أبو منصور. ۱۳۷۵ق. يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر. القاهرة: لاتا.

الخطيب البغدادى، أحمد بن على. لاتا. تاريخ بغداد. بيروت: دار الكتب العلمية.

خلف الله، محمّد أحمد. ۱۹۵۳م. صاحب الأغانى أبوالفرج الإصفهانى فى الرواية. القاهرة: مكتبة نهضة مصر.

الذهبى، شمس الدين محمد بن أحمد. لاتا: السير. لانا.

الذهبى، شمس الدين محمد بن أحمد. لاتا: تاريخ الإسلام الكبير. لانا.

الفاخورى، حنّا. ۲۰۰۵م. الجامع فى تاريخ الأدب العربى. بيروت: دارالجيل.

مكى، الطاهر أحمد. ۱۹۷۷م. دراسة فى مصادر الأدب. القاهرة: دار المعارف.

هلال، محمد غنيمى، لاتا. النقد الأدبى الحديث. القاهرة: لاتا.

ياقوت الحموى. ۱۹۸۰م. معجم الأدباء. بيروت: دار الفكر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

ظاهرة العيارة فی الأدب الفارسیّ والتقاؤها مع ظاهرة الصعلكة فی الأدب الجاهلیّ

فرهاد ديوسالار*
افسانه مرادى**

الملخص
ظهرت فی العصر الإسلامیّ الوسيط ظاهرةٌ سُمّيت بظاهرة العيارة أو الشطارة والتی تلتقی مع ظاهرة التصعلک والصعلكة الجاهليّة فی نزعتها الإنسانية؛ بحيث أعطی معظمُ الدارسين والباحثين تفسيرا إنسانيا لهاتين الظاهرتين من حيث الالتقاء والتداخل بينهما من جهة، والتواصل من جهة أخری إذ إنّ هاتين الظاهرتين تحملانِ فی طيّاتهما فكرةً إنسانيةً رددتها العامة فی كلا العصرين الجاهلیّ والإسلامیّ الوسيط، فی الحكايات والقصص.
وجديرٌ بالإشارة أنَّ هاتين الظاهرتين التاريخيتين والشعبيتين تعكسان طموحا أو حلما جماعيا لتحقيق العدالة بصورتها الاجتماعية والسياسية معا فی المجتمع، تتلاشی معه تلک الهوةُ العظيمةُ التی تفصل بين أقليةٍ تملک معظمَ الثروة، وأغلبيةٍ ساحقةٍ تعيش علی الفقر والحِرمان. وفی الحقيقة إنَّ المتأملَ فی أدب هؤلاء يری أنهم كانوا فی ثورتهم وخروجهم وتمرّدهم، يهدفون إلی الإصلاح ويُنشِدون المساواةَ والعدالةَ الاجتماعيةَ.

الكلمات الدليلية: العيارة، الصعلكة، العدالة الاجتماعية، العصر الإسلامیّ الوسيط، التمرّد.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلاميّة فی كرج، إيران. Divsalarf@yahoo.com
**. خريجة جامعة آزاد الإسلاميّة فی كرج، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/١٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/١٨هـ. ش

المقدمة

بـادئ ذى بدء وقبل أن نجيب عن بعض التسـاؤلات فى هذا المنطلق ومنها: من هم العيارون؟ وما هى صفاتُهم وأفعالهم؟ وهل كانوا مخطئين فى فعلتهم هذه؟ ولماذا اختاروا الشـطارةَ والعيارة حرفةً؟ وهل هى ذاتُ صلـةٍ مع الصعلكة؟ وأخيرا لماذا ظهرت هذه الظاهرةُ؟ علينا أن نشـير إشـارةً خاطفةً إلى أنّ ظاهرةَ الشـطارة والصعلكة التى تُنتِج الخروجَ والتمرد والعصيان، ظاهرةٌ عالميةٌ لها بصماتُها فى المجتمعات المختلفة الشـرقية والغربيـة، القديمة والحديثة. غـير أنها كانت تتفاوت بين مرحلـةٍ وأخرى، فحينا تحبط وتتلاشـى، وأحيانا تظهر وتشـتدّ. ولكنّها بصورة عامة يمكن القولُ إنها تقوى وتشـتدّ فى المجتمعـات التى تتعرض للفوضى والتجزئة من جرّاء ضعف السـلطةِ المركزية ومن كثرة الفتن، والاضطرابات، والمجاعات، والمشـاكل والهزّات المختلفة التى شـقيت بها، أو التفاوت الاجتماعى الطبقى المكشـوف الناجم عن بـروز ظاهرة التفاوت الطبقىّ- الاقتصادىّ، وما ولدته من ردود فعل من غلاء الحياة الذى كانت الحكومة مسـؤولةً له بسبب تغيرات شاملة فى شتى الميادين، الثقافية، والاجتماعية والاقتصادية و... إلخ.

ولكنها تظهر فى بعض المجتمعات كالمجتمع الجاهلىّ وليدة الصراع الداخلىّ، وبسبب الفقر والجوع وما نتج عنه من إرغام الطبقة الفقيرة التى لم تجد سِـوى الغزو والسـلب والتلصص وسيلةً لتنجو بنفسها من ذُلِّ الفاقة والحِرمان مما دفعها إلى التمرد.

والباعثُ الرئيسـىّ لإيجاد هؤلاء الخارجين علي القانون، هو أنّ كلَّ مجتمع يَضمّ فئةً قليلـة من الأسـياد الأثرياء والمترفين وفئةً كبيرة من الفقـراء. يقول جرجى زيدان إن الصعاليک والشطار لايرون فى السـرقة والنهب أىَّ ذنبٍ، فيستحلّونها ويحسبونها نوعا مـن الدهاء واللباقة؛ لأنّ التجارَ والأغنيـاءَ لايعطون زكاةَ أموالهم. (زيدان، ١٣٨٦ش: ٩١٠) وكلُّ فئـةٍ مـن هذه الفئات لها قيمٌ وعاداتٌ خاصةٌ بها، واشـتهرت بشـجاعتها وفروسيتها وبإسـراعها إلى مسـاعدة المحتاجين ومناصرة المظلومين عندما يكونون فى حال خصام مع الأسياد الذين يستخدمون السلطةَ بطريقة غير عادلة ولا شرعية. وهذا أمرٌ ينبع بنوع ما عن الفكر الاشـتراكىّ وعن ضرورة نشـوء الجماعات ولا الطبقات، والحصول على السعادة.

يعتقد أرسطو بنظريةٍ تؤكد على ضرورة نشوء الجماعات حيث يتكوّن الناسُ من ذكر وأنثى محتاجون إلى الاجتماع فهو يرى فى كتابه ''السياسة'' بأنّ الاجتماعَ أمرٌ طبيعيٌّ والإنسانُ كائنٌ اجتماعيٌّ أى أنَّ الناسَ من غير أية حاجةٍ إلى التعاون يرغبون رغبةً قوية فى عيشة الجماعة وهذا لايمنع أنَّ كلَّ واحد منهم مدفوعٌ بمصلحته الخاصة وبالرغبة فى تحصيل حظِّه الفردىّ من السعادة التى ينبغى أن يلقاها. (إحسان، ۱۹۹۹م: ٦٧)

كما يرى أنّ الناسَ يجتمعون أيضاً على الأقل من أجل سعادة العيش وحدها وأنَّ حبَّ الحياة هو بلاشک أحدُ كمالاتِ الإنسانية؛ لذا فإنه يرى بأنّ المرءَ يرتبط بالمجتمع السياسىّ حتى عندما لايجد فيه شيئاً أكثر من المعيشة وذلک يؤكد الرؤيةَ السياسيةَ لأرسطو، التى محورُها الاجتماعُ الإنسانىُّ. (عبدالرحيم، ۱۹٦۹م: ۱۰۲)

وفى هذا القسم لابدّ من الإشارة إلى نظرية ابن خلدون حيث يرى أنَّ الاجتماعَ هو العمرانُ البشرىُّ الذى يحدث نتيجةً لاحتياج الناس بعضهم لبعض، وذلک لغرض إشباع حاجاتهم الأساسية، التى لايستطيع الإنسانُ بمفرده أن يقوم بها. (محمد الحسن، ۱۹۹۹م: ۱٤۸)

كما يعتقد ماركس أنَّ الصراعَ الطبقىَّ بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة هو أساسُ تغير المجتمع من مرحلة حضارية معيّنة إلى مرحلة أخرى كتغير المجتمع من نظام العبودية إلى نظام الإقطاع ثم منه إلى نظام الرأسمالية، كما درس ماركس الثورةَ الاجتماعيةَ وركّز على أسبابها ونتائجها ودورها فى تحرير الإنسان من الظلم والقيود الاجتماعية والحضارية. (محمد الحسن، ۱۹۹۹م: ۱٤۸)

أما اهتمامُ ماركس بالطبقة العاملة (البرولتاريا) فقد جعله يحدِّد الظروفَ التى تؤدِّى إلى قيام ثورة هذه الطبقة على النظام الرأسمالىّ والإطاحة به ويبرِّر ذلک بأنَّ الاستغلالَ والعبوديةَ والفقر وغيرها من الأمور التى تتعرّض لها طبقةُ العمّال، هى نتيجةٌ لتراكم رأس المال لدى الرأسماليين واحتكارهم لوسائل الإنتاج. إنّ أصحابَ النظرية الشيوعية فقد استخدموها لتبرير أنَّ السلطةَ السياسية الرأسمالية والاقتصادية كانت تستغِلّ قوةَ العمل للطبقات الفقيرة والمحرومة وذلک نتيجةً لسوء استعمال القوة. (مولود

زايد الطبيب، ٢٠٠٧م: ٥٤)

الصعلكة والعيارة لغة واصطلاحا

جاء في لسان العرب تحت مادة (ص ع ل ک): الصُّعْلُوک: الفقيرُ الذی لا مالَ له، زادَ الأزهريُّ: ولا اعتمادَ. (ابن منظور، ١٩٦٨م: مادة صعلک)

ورجـل عَيّار: كثير المجيء والذهاب في الأَرض، وربما سُمِّيَ الأَسد بذلک لتردده ومجيئه وذهابه في طلب الصيد: قال أَوس بن حجر:

لَيْثٌ عليه من البَرْدِيّ هِبْرِية كالمَزْبَرانیّ، عَيَّارٌ بأَوْصالِ

أَی يذهب بها ويجیء؛ قال: وحكي الفرّاء رجل عَيَّار إذا كان كثير التَّطْواف والحركة ذكِيّاً؛ وفرس عَيَّار وعيّال؛ الفرس النشيط. قال: والعربُ تمدح بالعَيَّار وتَذُمّ به، يقال: غلام عَيّار نَشِيط في المعاصی، وغلام عَيّار نشيط في طاعة الله تعالى. (ابن منظور، ١٩٦٨م: مادة صعلک)

ذُكِرَت في بعض المصادر، مثل تاريخ سيستان، لفظةُ سالوکان مع عياران ويعادل الصعاليک في العصر الجاهليّ وكان في الاتصال به. (حاكمی، ١٣٤٦ش: ٦٢٧)

على كل حال، بعد تبيين نظريات هؤلاء يمكن القولُ إنّ مشاعرَ هؤلاء العيارين والصعاليک والشطار اتحدّت بوطأة الظلم والفقر والهوة العميقة الموجودة بين الطبقة الحاكمة والمحكومة، وفرض الضرائب والاضطهاد الواقع على كاهلهم فبادروا إلى الأخذ من الغنیّ، والبخيل، ونصرة الفقير البائس، فحملت نفوسهم أخلاق نبيلة وقيم سلوكية رفيعة، ولو أرغموا بأن يقطنوا في الصحاری والبراری والغابات كما فعل الصعاليک الذين قاموا بفعلتهم هذه مثل ″طرزان″ الذی كان يعيش مع حيوانات الغابة. وهذه هی الميزةُ المشتركة العامة بين هؤلاء في المجتمعات المختلفة. ونری هذه الميزةَ عند ″روبن هود″ الشخصية الإنجليزية التی برزت في الفلكلور الإنجليزیّ وهی تمثّل فارسا شجاعا، مهذّبا خارجا عن القانون. إنه كان بطلا من الشعب هدفه محاربةُ الفساد؛ كما كان متهوّرا يقود مجموعتَه من المتمرّدين في غابات شروود. وكان يتمتّع ببراعة مُذهِلة في رشق السهام. تُمَثِّل أسطورةُ روبن هود في العصر الحديث شخصا قام علي سلب وسَرِقة

الأغنيــاء لأجل إطعام الفقراء، بالإضافه لذلک حــاربَ روبن هود الظلمَ والطغيانَ. أو نرى هذه الميزاتِ عند الســامورائيين فى اليابان والشــوالية فى أوربا. فبناءً على وجود الاشتراكات الكثيرة بين المجتمعات العالمية، تُعَدُّ هذه الظاهرةُ جديرةً للدراسة. (هانرى كربن، ١٣٨٥ش: ١٤٢)

كمــا نرى هذه الظاهرةَ فى إيران قبل الإســلام، حيث ذكــر فى "زندونديداد": كانت هناک جماعةٌ معارضةٌ للحكومة، تستحســن ســرقةَ الأموال من الأغنياء وإعطائها إلى الفقراء وتعتبرها "كرفه" أى العمل الحسن والمقبول. (منصور شكى، ١٣٧٢ش: ٢٩)

أما العيارون فى العصر الإسلامىّ الوسيط فكانوا كسابقيهم فى العصر الجاهلىّ – وهم الذين سُمُّوا بالصعاليک– أولئک الذين تمحورت سيرتُهم حول قضية العدالة الاجتماعية والسياســية فضلا عــن التحرّر الاجتماعى. وجديــرٌ بالعناية أنّ هاتــين الظاهرتين – العيارة والصعلكة– تحملان فى طيّاتِهما فكرةً إنســانيةً ردّدتهــا العامةُ فى كلا العصرين الجاهلىّ والإسلامىّ، فى الحكايات والقِصص. ولاشک أنّ هاتين الظاهرتين التاريخيتين والشــعبيتين تعكســانِ طموحا أو حلما جماعيــا لتحقيق العدالة بشــكليها الاجتماعىّ والسياسىّ، وظلّا حَيّينِ فى الوجدان الشعبىّ فى هذه العصور. أولئک هم الذين أصحابُ أنفةٍ واعتدادٍ بالنفس فيتحملون الأذى الجسدىَّ، والجوعَ بدلا عن أن يستجدِى أحدُهم غيرَه والمُدهِشُ أنهم لايســتأثِرون بما يأخذون بل كانــوا يُؤثِرون مَن كان بهم خصاصةٌ من أصحاب الحاجات المُعوِذين على أنفســهم وهم يُعبِّرون عن المرارة التى تتفاعل فى أنفســهم بسبب التفاوت الاجتماعىّ وضيق ذات اليد ولذلک فإن طائفةً منهم قد بَرَّرت وسَوّغَت لنفسها اللجوءَ إلى السرقة، واعتبرت ذلک موضعَ فخرٍ واعتزازٍ ومؤشرةً على البطولة والشــجاعة والحماســة، وبعد ذلک أعلنوا تمرُّدَهم وثورتَهم على بعض طبقات المجتمع، وعلى الذين اســتأثروا لأنفســهم بالســلطة أو المال أو بهما معا، كما استهدف هؤلاء أن ينالوا بأسلوب غير شرعىّ ما يتصورون ويعتقدون أنه حقٌ شرعىٌّ لهم.

وهــذه الظاهرةُ، أى ظاهرة التمرّد واجهت كلَّ عنف وقســوة من الســلطة القائمة، باعتبارها خروجا على القانون والســلطة الشــرعية. ومن الطبيعىّ أن تشــوّه صورتُهم من قبل مؤرخى الســلطة الرسميين، إما جهــلا بأوضاع هذه الطبقة الاجتماعية المتردية

أو مبالاةً للسـلطة القائمة. غير أن العيارين والشطار بالمقابل حَظوا بإعجاب العامة فی عصرهم، فتعاطفت معهم وأشـادت بأفعالهم. وقد انتهی الارتقاءُ بالشطار والعيارين فی التراث الشـعبیّ إلی مرتبة البطولة شـبه ملحمية، حتی ردّدتِ الألسنةُ أنّ اللصَّ أحسنُ حالا من الحاكم المرتشی أو القاضی الذی يأكل أموالَ اليتامی. (العقيلی، ١٩٩٤م: ٩٦)

كانتِ الصعلكةُ والعيارة عندهم نزعةٌ إنسـانيةٌ نبيلةٌ وضريبةٌ يدفعها القوی للضعيف، والغنیّ للفقير وفكرةٌ اشـتراكية تشـترک الفقراءُ فی مال الأغنياء وتجعل لهم فيه نصيباً؛ بـل حقا يغتصبونه إن لم يؤد لهم، وتهدف إلی تحقيـق لونٍ من ألوان العدالة الاجتماعية والتـوازن الاقتصادیّ بـين طبقتی المجتمع المتباعدتين: طبقة الأغنيـاء، وطبقة الفقراء. فالغزو والإغارة للسـلب والنهب لم يَعُد عندهم وسيلة وغاية وإنما أصبح وسيلةً غايتُها تحقيقُ نزعتهم الإنسـانية وفكرتهم الاشتراكية كما هو الحال عند الصعاليک الجاهليّين. (هداره، ١٣٨٥ش: ٣٩)

من هنا بدأ الصراعُ بين أفراد القبيلة الفقراء الذين كانوا يعانون من الفقر، والحِرمان، والجوع، والظلم والتبعية للقبيلة دون أن تكون لهم كلمةٌ تُسـَمعُ أو شأنٌ، وذنبُهم الوحيدُ أنهـم وُجِدوا فی هذه الحياة فقراءَ. وقد وُجِدت فئةٌ من المضطهدين الذين يحملون عقولا نـيرِّةً تُؤمِن بالعدالة وتُنكِر الظلمَ والاضطهادَ و... إنّ هؤلاء جرَّدوا سـيوفَهم دفاعاً عن حقهم وحقـوق إخوانهم، فتعرّضوا للنفـی وتجريدهم من حقوق القبيلـة وبالتالِی هدرَ دمائَهم أنهم نموذجٌ شريفٌ للثورة علی الظلم والعمل علی تغيير الواقع الاجتماعیّ.

وقد وَجـد الصعاليکُ فی الأغنياء البخلاء، هدفا صالحـا لهم فهؤلاء أصحابُ مالٍ، وهم أصحابُ جوعٍ ولابدَّ للجياع من أن يعيشوا، فلم يجدوا فی مباغتة الأغنياء أیَّ حرجٍ يمنعهم من السطو علی أموالهم؛ لأنها زائدةٌ عليهم، وهم فی حاجة إليها وبذلک يضمنون لأنفسـهم ولإخوانهم الجياع الصعاليک أسـبابَ الحياة فالحاجة عندهم تبرِّرُ الواسطةَ. والفقراءُ الذين لايملكون شـيئاً فتحـوَّل كثير منهم إلی قُطّاع للطرق يسـلبون وينهبون ويقتلـون علی نحو ما هو معروف. ولهذا السـبب يُسَـمّون بذؤبان العـرب. (قراگوزلو، ١٣٧٣ش: ٣٤)

فإن المتأملّ فی أدب الصعاليک يری أنهم كانوا فی ثورتهم علی مجتمعهم، يهدفون إلی

الإصلاح ويُنشِــدون المساواةَ والعدالةَ الاجتماعيةَ. وهذه الأهداف التی عبّروا عنها فی شــعرهم تُعتبَر من أهمّ عناصر اشــتراكيتهم أو مظاهر الاشتراكية فی أدبهم. فالصعاليک لم يهاجمــوا القوافلَ أو يغيروا على القبائل لرغبتهــم فی الإغارة ذاتها، ولا ليُفيدوا غنى وثروةً وجاها يرفع من مقامهم فی المجتمع الأرســتقراطیّ الذی يعيشــون فيه؛ بل نراهم علــی النقيض من ذلک تماما، يأخذون من الأغنياء ليُعطوا الفقراءَ على الرغم من كثرة مغانمهم وأسلابهم من إغاراتهم، وذلک بسبب إباحتهم ما فی أيديهم لأمثالهم من الفقراء. وهنا يبرز معنى أصيلٌ فی مظاهر اشتراكيتهم.

وقد كان اللونُ الأسودُ عنصراً موجودا فی بعضهم. ونادراً ما يكون الصعلوک حُرّا، فهم عادةً من العبيد أو من الموالی وقد كان اللونُ الأسودُ عنصراً موجوداً فی بعضهم تصعلكوا لازدراء قومهم لهم ولانتقاص أهلهم لشــأنهم أو لفقرهم، وظلم المجتمع لهم، وعدّهم طبقةً مهلوكةً، هم والحيوان المملوک سَواء بسواء. وهذا ما جعل بعضَ الرقيق يهرب من سيده فراراً من ظلمه لينضمّ إلى الصعاليک، أو ليكون عصابةً تلجأ إلى الجبال والكهوف، تهاجم المارةَ والأحياءَ، لتحصل على ما تعيش به. (جواد على، ۲۰۰۱ م: ۱۷۹)

هؤلاء الســودُ الزنجيون جماعةٌ من المحرومين والمتمتّعين بالحظّ السيئ قد وقعوا تحت الظلم بواســطة جماعــة البيض إلى حد ما لم يكن عندهم مقــدرةٌ للتخلص عن عواقب ســوء ناجم من لونهم. جماعةُ الســود من أية فرقة تشــترک فی الرقية والعبودية، كأنها خُلِقت للرقية والعبودية. كما انعكســت هذه الناحيةُ فی شعرنا الكلاسيكیّ بصورة سلبية بحيث ذكرت خصائصهم وميزاتهم من ناحية الســواد والرقية ولايســتأهلون أیَّ شیء مع الأســف. يری الحافظ الشــيرازیّ أنَّ الزنجیَّ ليس جديرا بحفظ الأمانة التی هی من أسرار قلبه: (حافظ، ۱۳۸۱ش: غزل ۷۶)

خزينــه دل حافظ به زلف و خال مده　　　كه كارهايی چنين، حد هر سياهی نيست

من وجهة نظر معظم هؤلاء الشعراء إنّ السوادَ لونٌ كريهٌ لن يمحوَ ووصمةَ عار على جبين هؤلاء، بحيث لايمكن تغييرُه وهذا يدلّ على عدم مقدرة البشر لتغيير القدر الإلهیّ. يقول سعدی فی بوستان: (سعدی، ۱۳۷۱ش: ۵۶۸)

به كوشــش نرويد گل از شاخ بيد　　　نه زنگــی به گرمابه گردد ســپيد

كما لايمكن إنباتُ الزهرة من الصفصاف، فإنّ الزنجىَّ لايبيضّ ولايمكن ابيضاضُ لونِ الزنجىّ، فهذا أمرٌ مستحيلٌ.

جاء فى كتاب مثنوى معنوى فى عدم تغيير الأصالة لكل شــىء: (مولوى، ١٣٦٣ش: ١٣٢)

نقش ماهى را چه دريا و چه خاک　　　رنگ هندو را چه صابون و چه زاک

إنّ الشاعرَ يستدلّ بعدم تغيير لون السمک فى البحر والبَرّ على عدم تغيير هذا اللون السواد.

إن انتســابَ السرقة، وقطعَ الطريق، والســلب، والنهب، والغارة الى الهنود السوداء من المضامين المشــهورة فى الأدب الفارسىّ. يعتقد ناصرخسرو أنّ الدنيا قاطعةُ الطريق وســارقةٌ، وعلى الإنسان أن يحتفظ بنفســه أمام هذا اللصّ: (ناصر خسرو، ١٣٤٩ش: ١٤٩)

جهان هندوســت تا رختت نگيرد　　　مگيرش ســت تا سختت نگيرد

وقال حافظ: (حافظ، ١٣٨١ش: غزل٢١٣)

زلــف هنــدوى تــو گفتــم کــه دگــر ره نزنــد

ســالها رفت و بدان سيرت و سان است که بود

يقول الشــاعر إنى ظننتُ فى نفســى أنّ طرّتک السوداءَ لاتسرق ولاتقطع الطريق، ولكننى أخطأت فى هذا الرأى؛ لأنها تعوّدت على هذه الشيمة.

ولكن رغم اتصافهم بهذه الخصلة الشــنيعة يعتقد النظامــى أنّ فيهم المروءة والفتوة وخصلة العيارة ولايمكن قطع أيديهم حيث يقول: (نظامى، ١٣٤٣ش: ٤١)

نبرد دزد هندو را کســى دســت　　　که با دزدى جوانمرديش هم هست

وأخــيرا نذكر رأىَ ابن خلدون حيث يناقش ســوادَ لونهم قائلا: بعض علماء علم الأنساب يرون أن جماعةَ السود تكون من أولاد حام بن نوح، دعا عليهم أبوهم فلذلک أصبحوا سودا، ولهذا اختصّ بهم الله الرقيةَ والعبوديةَ. (مقدمه: ١٥٣)

وأحيانا تبرز ظاهرةُ الصعلكة من بين الفقراء الذين عجزوا عن مواجهة واقعهم وعدم تغيير النظام الســائد آنذاک. وبهذا اتخذوا من الهرب وكســر طوق الانتماء الذى يحمى

وجودَهم مبدأ، فقطعوا كلَّ أواصر القربى بينهم وبين ذويهم واعتقدوا بأنهم قادرون على بنــاء نظام اجتماعىّ واقتصادىّ جديد. وكما يرى الدكتور حنا الفاخورىّ (الفاخورى، ٢٠٠٥م: ١٦٤) راحــوا يمــلأون الفلواتِ والجبالَ والأوديةَ رعبــاً وهولا ويرفعون عَلمَ الصعلكة عالياً لايُبالون فى ســبيل غايتهم أكانت وســائلُهم مشــروعةً أم غيرَ مشروعةٍ فالحقُّ للقوّة والغاية تبرّر الوسيلةَ وكان صلاحُ صعلكتهم قوةَ الجسم وقوةَ النفس والقوة من أميز ميزات المجتمع الجاهلىّ عامة والصعلكىّ خاصة.

وقد عُرِفوا بـ"الرجليين" (جواد عليف ٢٠٠١م: ١٧٠) لاستعمالهم أرجلهم فى الإقدام والهروب؛ لأنهم فقراءُ لايملكون غيرَ أرجلهم تحملهم إلى المواضع التى يريدون ســرقتها إذ لاخيــل لهم يركبونها لعجز أكثرهم عن شــرائها فلا يكون أمامهم غيرُ الاعتماد على الرجل.

والمُلفِــتُ للنظر أنّ بعضَ المصادر ذكرت أنّ مِــن الصعاليک والعيارين بعضَهم طاب لهم أن يطلقوا على أنفســهم ''الفتيانَ'' واستســاغوا هذا اللفــظَ؛ لأنّ اتصافهم بالفتوة تدلّ على الشــهامة، والمروءة، والفروسية، والشجاعة والنجدة فضلا عن إغاثة المساكين والفقــراء وغيرها من مقوّمات الفتوة الشــعبية. يَرى الدكتــورُ محجوب فى مقدمته على كتاب ''فتوت نامه سلطانى'' بعد أن اختلطت العيارةُ مع التصوف، حصلت على عنوان الفتوة فجعل يتغلغل فى عامة الناس بين أصحاب الحرف والمهن. (كاشفى، ١٣٥٠ش: ٧)

كما فلابدّ بأن نذكر أنّ الصعاليکَ أو العيارين انقســموا حســب دوافعهم النفســية والاجتماعية إلى فريقين: فريق متمرّد حاقد تنطوِى نفسه على نزعة أنانية شريرة. وفريق تنطوى نفسه على نزعة خيرة غايتها حماية المستضعفين وتحقيق العدالة الاجتماعية.

ولكن بعد أن أشــرقتِ الجزيرةُ العربيّةُ بنور الإســلام تغيّرت أوضاعُ الحياة العربيّة الاجتماعيــة والاقتصاديــة ولم يبقَ للصعلكــة مكانٌ فيها وبخاصــة فى العهدين النبوىّ والراشــدىّ، بسبب ما نشره الإسلامُ من مبادىء سامية قائمة على العدالة ومبدأ تكافؤ الفــرص، ومســؤولية الأمة عن أىّ حيف أو جــور اجتماعىّ يقع علــى كاهل الفقراء والمُعوِزين. فإننا نشــهد صورةً أخرى لتلک الحياة التى تغيّرت ظروفها بسبب ما أحاط برِقاب الصعاليک من ضوابط الدين الجديد. فلم يعودوا قادرين على المُضىِّ فى حياتهم

كما كانوا فى الجاهليّة؛ لأنّ مقياسَ الأمور فى ظِلّ الحياة الإسلاميّة كان يقوم على الحقّ والعدل.

وحتى فى العصــر الأمويّ والجاهليّة الثانية، أفرط هؤلاء العيارون فى أعمالهم حيث أعلن والى العراق خالد بن عبدالله قســرى بإغلاق مجالســهم واجتماعهم. (صديقى و معين، ١٣٤٦ش: ١٣٩)

ويتبيّن أنّ بوادرَ هذه الظاهرة كانت فى مطلع العصر العباسىّ وفى شرق دار الخلافة. وأنّ هذه الظاهرةَ لم تكن تشكِّل خطرا كبيرا يهدِّد سلطةَ الدولة. وذلک لأنّ الدولةَ كانت لاتزال قوية متماســكة، وفى ذروة مجدها السياســىّ والحضارىّ، ولاتزال قبضتُها قويةً حتى على الأطراف. ولم تكن غايةُ الصعاليک والعيارين حتى عهد الرشــيد سِــوى أن يتعرضوا لقافلة أو ســفينة، فيختلســوا على حين غِرّةٍ الشىءَ الطفيف الذى يَسُدّ فقرَهم. ومن أهمّ العوامل التى أثّرت فى إيجاد هذه الظاهرة وتقويتها فهى: إجراء مرســوم غلاء أقوات الفاحش للمعيشة حيث أثّر فى تفاقم البؤس، ومن جرّاء ذلک نزوح السكان إلى بلاد أخرى، والجوع، والقحط وموت الكثيرين. فرض ضرائب كثيرة على المنســوجات الحريرية والقطنية وأشــياء أخرى بحيث أدّى ذلک إلى اجتماعات للاحتجاج والتمرّد العسكرىّ و...إلخ (اقتباس من على مقلد، ١٣٦٤ش: ٤٧-٦٧)

وفى الختام نذكر بعض ميزات وخصائص العيارين والفتيان مستعينين ببعض النصوص والأشعار الموجودة فى الأدب الفارسّــى. يقول عنصرُ المعالى كيكاووس:(عنصرالمعالى، ١٣٢٩ش: ١٨٣) اِعلــم أن هنــاک للفتيــان والعيارين عددا مــن الفنون الخاصة وهى الفتوة والشــجاعة، والصبر، وشــدة البأس، وصدق الوعد، ليس يرضون بظلم شــخص ولايُظلمون من جانب الآخرين، يحترمون الأســراء وينصرون الفقراء ويحمون البؤساء أمام ظلم الحكام، صادقون فى القول والعمل. إذا يجلســون على مائدة لا يظلمون على أهلها ولايفعلون الأعمال الشــنيعة، وينظرون إلى البلاء نظرة حسنة و... إلخ. يقول شيخ شهاب الدين سهروردى: (سهروردى، ١٣٧٠ ش: ١١٥) الفتوة هى عفةٌ فى الحياة، ومجدٌ فى طاعة الحق، كسُــب المعاش بالمشــقة، يعطى شــريحة إلى عياله وشريحة إلى البؤساء والمحرومين، يؤثر الآخرين على نفسه.

قال الدکتور برویز خانلری: (خانلری، ١٣٤٨ش: ٦) الفتوةُ من المنظمات الاجتماعیة المهمة فی إیران مدی القرون المتمادیة ولیس عندنا خبرٌ واثقٌ من نشأته، ولکن یمکن انتسابه إلی تأریخ ماقبل الإسلام. تعادل لفظةُ الفتوة (العیاریّ) فی معظم المصادر، المروءةَ، ولکن عندما نأخذ هذا اللفظَ من العربیّ لیس معناه قریبا بمعنی المروءة. منذ القدیم ذُکرت لفظةُ ''عیار'' کاسم خاص أو صفة للمحبوبة فی الأدب الفارسیّ یقول رودکی:

داد پیغام به سراندر عیار مرا　　　　که مکن یاد به شعر اندر بسیار مرا

أرسلت الحبیبة إلیّ رسالة قالت فیها: لاتفضحنی ولاتذکرنی کثیرا فی أشعارک.

کما یعادل السارق، والطرار وقاطع الطریق، مثل هذا البیت من ویس ورامین:

جهان آسوده گشت از دزد و طرار　　　　زکرد و لور و از رهگیر و عیار

یری الشاعر أنّ العالم قد استراحَ من السارق، والطرار، وقاطع الطریق والعیار.

وقد ورد المعنی نفسه فی کتاب أنیس الطالبیین من النسخة الموجودة فی مکتبة دهخدا:

«پیش از ما عیاران آمدند وآنچه در این خانه بوده است، برده‌اند.»

أی قبلنا جاء العیارون وسرقوا ونهبوا کل ماکان موجودا فی هذه الدار.

نواجه فی الکتب التاریخیة والقصص الحماسیة والروایة القصصیة فی الأدب الغربیّ، لفظةَ ''شوالیة'' ولهذه الکلمة صدی عظیمٌ لخصائص الفتیان والأبطال فی الاجتماع الأوروبیّ فی مدی التاریخ. وقد کان التقیدُ بهذه السلوک واجبا لشوالیة فی الأوروبا الشرقیة أو الغربیة فی ساحة الحرب أو غیرها.

فی طریقة الفتوة، لایُعتَبرُ اللونُ والعصبیة والبیئة والعنصریة واللغة أمرا مهما، بل إنّ الأهداف العالیة والأصول الأساسیة هی مساعدةُ الخلق، والعفة، وحفظ الصداقة والمحبة. لهذا السبب نری العیارین أنهم یحاولون فی حیاتهم لکسب حسن السمعة بین الناس ویتحملون مشاکلَ کثیرةً للاحتفاظ بهذه الصفة؛ فمن هؤلاء العیارین أبو مسلم الخراسانی، وسنباد، وحمزه بن آذرک سیستانی ویعقوب لیث صفار.

هناک قصةٌ سُمِّیت بسمک عیار وهی روایةٌ عن حیاة سمک عیار والسائرین مثل: شغال پیروز، وروزافزون، وهرمزکیل، وشاهک، وسرخرود، وآتشک، وسرخ کافر

ومئات من العيارين الفتيان.

مــن بعض الخصائص المذكورة للعيار فی هذه القصة: (غلام حيدر، ٢٠٠٦م: ٤٣) إنه رجلٌ رشــيقٌ، هزيلٌ، ليس بينه والآخرين فرقا ظاهريا ولكن فيه الخصائص الإنسانية مثل الشــجاعة، والمروءة، وحســن المعاشــرة، وإكرام الضيف، والتواضع بدرجة عالية، بحيث يحاول فی رفع مشاكل الناس بقدرة العقل والمنطق.

فی رأی سمــک عيار: الرجل الفتی ليعلــم الفتوة، والمروءة وآداب الغزو، وأن يبدأ فی الكلام بالبداهة، ويكون قليل الكلام، وفی ساحة الحرب حاذقا فطنا. وأن تكون أعمالُه لكسب السمعة العالية ولا الخبز والمال. فإنّ مطالعةَ هذا الكتاب تساعدنا للحصول على فهم أخلاق العيارين والفتيان وطبقاتهم الاجتماعية وكل شیء يرتبط بهم.

بعض خصائص وميزات هؤلاء من خلال النصوص والأشعار الموجودة:

يقول خاقانی:

برفلــک شــو زتيغ صبــح نترس		كــه نترســد زتيــغ و ســر عيــار

يعتقد الشــاعر أنّ مِن صفات الفتی العيار أنه لايُبالی المشــاكلَ ولو كان ذلک ينتهی إلی موته.

يذكر عبدالرحمان جامــی فی ديوانه هفت اورنگ (ص٥٣٠) صفةَ الفتيان فی ثلاثين بيتا منها: إنه يعتقد بأنّ على الإنســان أن يبتعد عن الدنائة وألا يفكّر فی نفســه فقط؛ بل عليه أن يكون دينا قويا ويتفكر فی البؤساء والفقراء ورفع حاجاتهم فی الحياة:

ای كــه از طبــع فرومايه خويش		مــی‌زنی گام پــی وايــه خويش

خاطــر از وايــه خــود خالی كن		زين هنــر پايــه خود عــالی كن

چنــد روزی زقوی دينــان باش		در پــی حاجت مســكينان باش

يری عطار النيسابوری أن الفتوة، نفس الصبر والحلم والتضرع:

فتــوت ای برادر بردباری اســت		نه گرمی وســتيزه بلكه زاريست

ويذكر رودكی السمرقندی فی ″اندرز نامه″ هذه الصفات قائلا:

گر برسر نفس خود اميری مردی		بر كور وكر ار نكته نگيری مردی

مــردی نبــود فتاده را پــای زدن		گر دســت فتاده را بگيری مردی

یری الشاعر أنّ الإنسانَ إذا استولی علی نفسه وهواها ولایعیبُ الآخرین ویساعد الإنسانَ البائس، هو الفتی.

النتیجة

وفی الختام کنتیجة للبحث نذکر القواسَـم المشترکةَ بین الصعلوک الجاهلیّ والعیار، فهی فخرهم بسرعة عدوهم وشـجاعتهم، وإیثارهم أمام الآخرین، فالسلاح صدیقهم الخاص. ویهتمّون بالممارسات الریاضیة والجسدیة والرمایة، ومن خصائصهم الذاتیة کتمانُ السـر، والصبرُ والإقدامُ والشـجاعة، ومسـاعدة الفقراء والمساکین، والأمانة وإیفـاء العهـود والاعتقاد بتقسـیم المال بین الفقـراء رغم احتیاجهـم إلیها، الإیمان بالعدالة ومکافحـة الظلم والاضطهاد، إغارة أموال الأغنیـاء والمترفین؛ لأنهم یرون أن الأغنیـاءَ نالوا هذه الثـروة بامتصاص دم المظلومین، ففـرض علیهم أخذ أموالهم وإیصالهـمإلیالفقـراء.

ویعود سببُ ظهور هؤلاء فی کل مجتمع إلی أنّ الحکام والولاة لم یهتمّوا بإقامة الأمن والراحة بـین الناس بحیث رأی هولاء أن ینهضوا بإقامة الحقوق المالیة أو الاجتماعیة الضائعة بوحدهم.

قد بلغ هؤلاء فی الشطارة واللصوصیة غایةَ المهارة یسرق الوهمَ من الخاطر والراحة من الطیب العاطر والنومَ من أجفان الوسـنان واللماطةَ من أسنان الجیعان ویأتی علي کوامن الغیوب فضلاً عن خزائن الجیـوب ویلف الرخیص، والغالی، والوضیع والعالی، وقـد أعجـز المقدم والـوالی ففی بعض الأوقـات قصد جهة من الجهـات بینما هو فی المناهضة والمناهزة غشـیه الوالی یطلب المال، ویکتسـب المجد. ویتبین من هذا الکلام بأنه لم یتخذ الفقر ضجیعا، ولا الدعة حلیفاً، بل رمی بنفسه نحو المرامی الملتفّة والمهالک للمعیشة. وأخیرا:

وسـائلةٍ بالغیـب عـنی وسـائلٍ ومن یسأل الصعلوک أین مذاهبه

أی یجب ألا یُسأل الصعالیک عن مذاهبهم وطرقهم، لأنها لا تعلم، إذ لم یکن یستقر بهم موضعٌ خاص، فإنهم موجودون فی کل مکان وزمان.

المصادر والمراجع

ابــن منظور، ابوالفضل جمــال الدين محمد بن مكرم. ١٩٦٨م. لســان العرب. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

إحسان، محمد الحسن. ١٩٩٩م. موسوعة علم الاجتماع. بيروت: الدار العربيّة للموسوعات.

حافظ شيرازى، شمس الدين محمد. ١٣٨١ش. ديوان. به اهتمام محمد قزوينى وقاسم غنى. طهران: انتشارات زوار.

خانلرى، پرويز. ١٣٤٨ش. «آيين عيارى». مجله سخن. العددان ٥ و٦.

دهخدا، على اكبر.١٣٦٠ش. لغت نامه. تحت اشراف محمد معين، سيد جعفر شهيدى. طهران: لانا.

زايد الطبيب، مولود. ٢٠٠٧ م. علم الاجتماع السياسى. ليبيا: منشورات جامعة السابع من ابريل الزاوية.

زيدان، جرجى. ١٣٨٦ش. تاريخ تمدن اسلام. مترجم على جواهر كلام. طهران: امير كبير.

سعدى شيرازى. ١٣٦٢ش. كليات. به اهتمام محمد على فروغى. طهران: امير كبير.

سهروردى، شهاب الدين. ١٣٧٠ش. فتوت نامه. تصحيح مرتضى صراف. طهران:د.نا.

شكى، منصور. ١٣٧٢ش. «درست دينان». مجلة المعارف. دورة العاشرة. العدد ١.

صديقى، غلامحسين، معين محمد. ١٣٤٦ش. جرعه فشانى بر خاك. يادگار. سال ٥٧/٨.

عبدالرحيم، عبدالمجيد. ١٩٦٩م. تطور الفكر الاجتماعى، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

العقيلى، محمد ارشيد. ١٩٩٤م. «العيارون والشطار ودورهم فى الحرب بين الأمين والمأمون». مجلة دراسات تاريخية. العددان ٤٩ و٥٠.

على، جواد. ٢٠٠١ م. المفصل فى تاريخ العرب قبل الاسلام. مجلد ١٨ دار الساقى.

عنصــر المعــالى، كيكاوس بن قابوس بــن وشمگير. ١٣٥٢ش. قابوس نامه. بــه اهتمام وتصحيح غلامحسين يوسفى. طهران: بنگاه ترجمه و نشر كتاب.

الفاخورى، حنا. ٢٠٠٥ م. الجامع فى تاريخ الأدب العربىّ، الأدب القديم. بيروت: دار الجيل.

فرشــبافيان، احمد. ١٣٨٩ش. «سيماى ســياهان در ادب». مجلة ادبستان. العدد ٥٥. (موقع نور. العدد ٣٨)

كاشــفى، حســين واعظ. ١٣٥٠ش. فتوت نامه ســلطانى. به كوشــش دكتر محمد جعفر محجوب. لامك: بنياد فرهنگ ايران.

كربن، هانرى. ١٣٨٥ش. آيين جوانمردى. ترجمة احسان نراقى. طهران: نشر سخن.

مقلد، على. ١٣٦٤ش. الفئات الاجتماعية فى بغداد أيام الخلافة العباســية. مجلة العرفان. العددان ٧٣١ و٧٣٢.

مولوى، جلال الدين محمد البلخى. ١٣٦٣ش. مثنوى معنوى. تصحيح رينولد نيكلسون، به اهتمام

دکتر نصر الله پور جوادی. طهران: امیر کبیر.

هداره، محمد مصطفی. ١٣٨٥ش. اشـتراکیة الشـعراء الصعالیک. السنة الثانیة. الجزء١٤. لامک: لانا.

نظامی گنجوی. ١٣٤٣هـ. سبعه نظامی (هفت پیکر)، با تصحیح وحواشی وحید دستگردی. ج٧. طهران: علمی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

الصورة الموسيقية فی أشعار سعدی العربية

حامد ذاكری و عبدالحميد أحمدی*
منصوره شيرازی***

الملخص

يعتمد الشعر فی جماليته على عناصر عدة؛ منها الصورة الموسيقية، وهی فی الشعر ذات أبعاد وسيعة، أدركها أصحاب القريض إدراكاً تاماً وأحسنوا توظيفها. إن سعدی الشيرازی يعتبر من كبار شعراء الفرس الذين أدركوا هذا المهم، فتلقی الشعر بذوقه المرهف، وتعاطاه فی ميدانه الواسع؛ فكلامه مشهور بكونه سهلاً ممتنعاً، ولغته الشعريه ممتزجة بالصورة الموسيقية فی أبعادها المتعددة. وهناک دراسات قامت بالبحث فی أشعاره الفارسية ولكنها لم تعالج أشعاره العربية؛ فجاءت هذه الدراسة لاستعراض الأبعاد المختلفة للصورة الموسيقية فی أشعار سعدی العربية، بعد أن مهّدت لذلک بمقدّمات. وقد تمّ الاعتماد فی هذا البحث على "كليات سعدی" بتحقيق بهاءالدين خرمشاهی، كمصدر رئيس لأشعار سعدی العربية.

الكلمات الدليلية: أشعار سعدی العربية، الموسيقی الخارجية، الموسيقی الجانبية، الموسيقی الداخلية، الموسيقی المعنوية.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية فی رودهن، إيران؛ أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران. Elyasiniahmadi@yahoo.com

***. مدرسة معيدة بجامعة آزاد الإسلامية فی رودهن، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/١٨هـ. ش

المقدمة

«تتميّز النتاجات الشعرية الممتازة بالعلوّ والرفعة، ويكمن ذلک فی ما لايمكن تحليله وتفسيره بسهولة.» (شفيعی كدكنی، ۱۳۷۰ش: ٤) فالآثار الفنية لفحول الشعراء لاتزال تحظى بقواسم مشتركة وهی تلک الخصائص التی تثير الإعجاب والمتعة عند المتلقّی. وفی الأثر الأدبی الممتاز لطائف وخفيّات جميلة أدبية يكمن فيها سرّ الجمال وإن لم تستطع المقاييس الأدبية الكشف عنها بصورة كاملة.

إن كلام سعدی المنظوم يتصف بكونه سهلاً ممتنعاً، حيثُ يخفی جماليات الكلام فی طياته المنسوجة تحت زوايا مخفية جداً. فكلامه يخلو من التكلّف والتصنّع خلافا لما نشاهده فی آثار نظيره كمال‌الدين عبدالرزاق وغيره من الشعراء. وإذا أمعنّا النظر فی سهولة أسلوب سعدی، نراه استعمل إمكانيات شعرية موسعة أنتجت شعرا رقيقا راقيا، بحيث اعتنی الشعراء به وتطلّعوا إلی تقليده ولكن الحظّ لم يحالفهم.

والمتتبع للدارسات التی تناولت الأشعار الفارسية لسعدی يتبين له أنه ثار ثورة عظيمة فی مجال توظيف الموسيقی الشعرية فی جوانبها المتعدّدة.ولكن المجال مازال مفتوحا للباحث كی يدرس أشعار سعدی، أستاذ القريض، دراسة متعمقة، ويكتشف من خلالها الأبعاد الموسيقية الأخری فی شعره.

ويتحتّم علينا ونحن بهذا الصدد أن نقدم بتعريف للدكتور شفيعی كدكنی عن الشعر حيث يقول: «الشعر هو عملية تشابک وتداخل بين العاطفة والخيال فی لغة موسيقية موحية.» (ميرصادقی، ۱۳۷٦ش: ۱۷٤)

فمن هذا المنطلق، يمكن الإشارة إلی خمسة عناصر دخيلة فی خلق الجمال الشعری:
۱. العاطفة ۲. الخيال ۳. اللغة ٤. الموسيقی ٥. الشكل.

إن الموسيقی والمتعة الحاصلة منها أمر فطری، وهذا يعنی أن الشعر مبدأه الروح وغريزة الشاعر، ولذلک يری أرسطو: «أن المحاكاة عامل مشترک بين الشعر والفنون الجميلة الأخری؛ ففی ذهن الشاعر أو المصوّر أو الموسيقی أو النحّات تصوّر لشیء ما يسعی لاستيلاده عملا ملموسا ليمتّع نفسه، ويمتّع الآخرين ... [ولكن] فنون المحاكاة تختلف فيما بينها إمّا من حيث الموضوع أو المادة أو طريقة المحاكاة وأسلوبها.» (أرسطو،

لاتا: ٢٤) فعلى هذا الأســاس يكــون الاختلاف بين فنون المحــاكاة فى المادة الموظّفة، فالمادة فى الشعر هى الكلمات المنطوقة ذات الإيقاع الرنّان.

والإيقاع يمكن إدراكه فى أجزاء الكون برمّته، فمن دقّات القلب وخفقاته حتى تعاقب الليــل والنهار ودوران الفصــول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشــمس. (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥٩) وهناک نوع آخر من الإيقاع يعرف بالموســيقى الشعرية، وإذا أردنا تحليل عناصرها، فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار التقسيمات الأربعة لشفيعى كدكنى التى بيّنها فى كتابه "موســيقى الشــعر" وهى: الموســيقى الخارجية، والموسيقى الجانبية، والموسيقى الداخلية، والموسيقى المعنوية.

فمن خلال هذا البحث نســتعرض هذه الجوانب الأربعة فى أشــعار ســعدى العربية ونســتخرج منها الخصائص البارزة مقدّمين لذلک بمقدّمــات توضيحية ذات صلة بكلّ قسم من هذه الأقسام الأربعة.

الموسيقى الخارجية

الموسيقى الخارجية هى الناتجة عن الوزن العروضى للشعر، وهى بمثابة الإطار الفنّى الذى يحيط بالشعر إحاطة شاملة.

وقد قسّم شفيعى كدكنى الأوزان العروضية إلى قسمين: الأوزان الموّاجة الحادة والتى تتناوب فيهــا التفعيلات بانتظام، والأوزان التيارية الهادئــة والتى تتكوّن من تفعيلات متنوّعة. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩٦-٣٩٣)

إن بين وزن الشــعر والفكــرة الكامنة فيه ترابطــا وثيقاً؛ فــالأوزان الموّاجة ذات الموسيقى الفخمة تتلاءمُ والمضامين الوجدية والحماسية، كما أنّ الأوزان التيّارية الهادئة تتناسب والمضامين الشجية كرثاء الأحبّة.

ومن ذلک يتضح للمتلقى أن للموسيقى الخارجية أهمية خاصة للإبانة عمّا يجيش فى صدر الشاعر من مشاعر وعواطف وأحاسيس.

إن أوزان ســعدى الشــعرية فى قصائده العربية أغلبها موّاجة حادة تختلف عمّا نراه فى غزلياته الفارســية من أوزان تيّارية هادئة. وإذا نظرنا إلى الشــعر العربى وجدناه فى

طبيعته يميل إلى الأوزان الموّاجة، ممّا يعلّل توظيف الشـاعر لمثل هذه الأوزان فى القسم العربى من أشعاره.

وقد اعتمد الشـاعر على البحر الطويل فى قطعة وسبع قصائد، والبسيط فى قطعتين وخمس قصائد، والكامل فى أربع، والخفيف فى ثلاث قصائد، والرمل فى قصيدة واحدة وقطعتين، والوافر فى قصيدة واحدة.

ومن الملاحظ فى استخدام الشاعر للأوزان أنّه اعتمد فى معظم قصائده على البحور التى شاعت فى العربية دون الفارسية كالطويل، والبسيط، والكامل.

فمن البحر الطويل قصيدته التى يستفتحها بقوله:

تَعَذَّرَ صَمْتُ الواجدينَ فَصاحوا   و مَن صاحَ وَجداً ما عَلَيهِ جُناحُ

(ص ٧٠٩)

فالبحر الطويل من الأوزان الخاصّة بالشعر العربى ويمثّل الأوزان الموّاجة الحادة أحسن تمثيل.وقد تمّ توظيفه فى هذه القصيدة لبيان المعانى الوجدية.

و من الكامل قوله:

مَلکَ الهَوى قَلبى و جاشَ مُغيرا   و نَهى المَودّة أن أصبحَ نفيراً

(ص ٧١٢)

فالشـاعر يستعرض فى هذه القصيدة ما جرّه عليه الهوى من تغيير فى حياته، وما يكابده من عناء فى سبيل الوصول إلى حبيبته، فجوانحه تشتعل نارا، ومعالم الحبيبة تلمع أمام مقلتيه نورا، فكيف لايكون بعد ذلک أسيرا. فهذا المضمون بحاجة إلى وزن موّاج حتّى يشعر المتلقى بما يموج فى قلب الشاعر من أحاسيس وعواطف مشبوبة.

وكذلک الحال فى توظيف الشـاعر للبحر البسيط كما فى قصيدته التى يمدح فيها نور الدين بن صياد.

مادامَ يَنسَرِحِ الغزلان فى الوادى   اِحذَر يفوتُکَ صَيدٌ يابنَ صيّادِ

(ص ٧٠٨)

فبإلقاء نظرة عاجلة على قصائد سعدى العربية يتّضح لنا ذلک الارتباط الوثيق بين الوزن والمضمون من جانب وبين طبيعة اللغة الفارسية والعربية فى الإفادة من البحور

الشعرية من جانب آخر.

الموسيقى الجانبية

تتميّز الموسيقى الجانبية الفارسية عن العربية باشتمالها على الرديف، هذا بالإضافة إلى القافية، وقد التزم سعدى فى أشعاره العربية طريقة النظم العربية، واعتمد على القافية بكلّ خصائصها الفنّية التى وظّفها فحول شعراء العرب على مرّ العصور، فجاءت قافيته رنّانة تخدم المضمون ليكون شديد الوقع على المتلقى، وينفذ إلى صميم قلبه وعواطفه.

وقد ذهب العلماء والنُّقاد فى تعريف القافية مذاهب شتّى. يقول صاحب المعجم: «القافية هى الكلمة الأخيرة من كلّ بيت شريطة أن لاتكون الكلمة متكررة بعينها وإلا فهى رديف وما قبلها القافية.» (رازى، ١٣٧٣ش: ٢٠٢)

ويقول نصير الدين الطوسى: «أمّا القافية فهى تشابه أواخر الدور أى الحروف الأخيرة منه... والمقصود بالدور هنا هو المصراع، بالنسبة للمثنوى، أو البيت التام بالنسبة للمقطوعات والقصائد.» (طوسى، ١٣٦٣ش: ٦-٥)

فهناك تعاريف عدّة للقافية مختصرة ومفصّلة، ولامجال لذكرها فى هذا المقام؛ وملخّص القول إنّ القافية: لغة من قفا يقفو قفوا، أى: تبعه، وسميت القافية قافية: لأنها: تقفو ما قبلها؛ واصطلاحا مجموعة أحرف فى نهاية المصرع أو البيت تتكرر بانتظام فى كلمات مختلفة لفظا أو معنى.

«وقد نظر نقاد الشعر العربى قديماً وحديثاً إلى فاعلية القافية نظرة متبصّر واعٍ، فالصفة الاختتامية التى تتميز بها لايمكن لها أن تقف عند حدود دور الضابط الموسيقى المجرد، إذ لابد لها أن تشترک وبشکل فاعل فى التشكل الدلالى كى تسمو القصيدة فنياً فى تماسكها النصىّ.وإن وقع القافية فى نفسية المتلقى يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالى أكثر مما هى ذات طابع نطقى أو صوتى.» (جبر، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وفى عالم الشعر الفارسى نرى نيما يوشيج، رائد الشعر الفارسى الحر، يؤكّد على أهمّية القافية ويبيّن مكانتها فى الشعر بقوله: «لو لم تكن القافية فماذا يكون إذن؟ فقاعا

صفصفا؛ إن الشعر من دون القافية كإنسان من دون عظم، وكوزن بلا ضرب.» (طاهباز، ۱۳۶۳ش: ۷۰)

«فالأدباء والشعراء كانوا ولايزالون يعتبرون القافية أصلاً لابدّ منه في الشعر، كما كانت على صورتها الخاصة في الأدب القديم.» (طاهباز، ۱۳۶۳ش: ۷۰)

وقد اشتهر سعدى في الأدب الفارسي ببراعته في توظيف القافية والرديف بصورة تسمو بشعره إلى أعلى درجة من الموسيقى الشعرية، وهذا بحدّ ذاته يحتاج إلى دراسة مستقلة تكشف عن جماليات الإيقاع الشعرى في جانب من جوانبه.

فإذا كان سعدى في أدبه الفارسي ذا مقدرة واسعة في الإفادة من إمكانيات اللغة، ولاسيّما القافية، للتعبير عن معانيه وخوالجه النفسية فالمتوقّع منه في قصائده العربية أن يكون بنفس المستوى؛ وهذا ما ستقوم الدراسة بتوضيحه في الأسطر التالية.

وفيما يتعلّق بجماليّات القافية أنّها كلّما احتوت على نسبة أكثر من التشابه بين حروفها وحركاتها ازداد وقعها على النفس شريطة أن تكون ذات صلة وثيقة بالمعنى. وقد تمكّن سعدى الشيرازى من إضفاء مثل هذا الطابع على كثير من قوافي قصائده، فجاءت غنية بالوظائف الدلالية إلى جانب الإيقاعات المأنوسة.

الحمد لِلّهِ رَبِّ العالمَين على ... ما أوجب الشّكر مِن تجديدِ آلائِهِ

و استنقَذَ الدينَ مِن كِلابِ سالِبِهِ ... وَ استَنبَطَ الدُّرَّ مِن غايات دأمائِهِ

(ص ۷۰۹)

وقد اعتمد الشاعر في صياغة قافية قصيدته هذه على أحرف الرويّ، والردف، والوصل، والخروج مجتمعة متجانسة، فرفع بها من مستوى الموسيقى الجانبية عنده؛ وهذا ما يستشعره المتلقى عند سماعه لكلمات كـ: آلائه، ودأمائه، وإعلائه وأعدائه و ... .

وفي قصيدته التائية يقول الشاعر:

اَما كانَ قتلُ المسلمين محَرَّما؟ ... لَحَى اللهُ سَمْرَ الحيِّ كيفَ استحلّت؟

و ها نَفْسُه السعديُّ أَوْلَى تحيةً ... تُبَلِّغكم ريح الصَّبا حَيثُ حَلَّتِ

(ص ۷۱۱)

فالحروف المشتركة في قافية هذين البيتين لا تؤثر بموسيقاها على الحاسة السمعية

فحسب بل تتأثّر منها الحاسة البصرية كذلك.

وإنّ من خصائص القافيه فى الشعر الكلاسيكى أو الحرّ هى أنها: «تعطى الشعر نظماً وترتيباً وتهب أجزاءه اتّساقا وانسجاما.» (زرين‌كوب، ۱۳۸۱ش: ۱۰۱) فإذا ما جاءت القوافى منسجمة فيما بينها خلقت نوعا من الوحدة بين أجزاء الشعر وأثارت المتعة فى المخاطب.

فالتناسب الموجود بين أجزاء مجموعة ما يعدّ مظهرا من مظاهر الجمال؛ فالبيرونىّ يرى: «أنّ النفس الإنسانيه أميل إلى كل ما فيه نظم وتناسب، وأرغب عن كل ما هو مبتذل مفكّک.» (زرين‌كوب، ۱۳۸۱ش: ۱۰۳)

وعلى كلّ حال فالشعر كلّما كان أكثر انتظاما وتماسكا بين أجزائه كانت النفوس إليه أميل، وإذا كان العكس صارت النفوس عنه أرغب. وللقافية دور مهمّ فى إنشاء مثل هذا الانتظام سواء فى الشعر التقليدى أو الحديث، فبها تتمّ للنغم وحدته فى كل بيت من أبيات القصيدة أو الأسطر الشعرية؛ ويمكننا أن نلتمس مثل هذا الانتظام فى ما نظمه سعدى من أشعار:

الحمد لِلّهِ رب العالمين على	ما دَرَّ مِنْ نعمةٍ عَزَّ اسْمُهُ وعَلا
الكافِل الرزقَ احساناً وموهبة	اِنْ اَحسَنوه و اِن لَم يحسنوا عملا

(ص ۷۱۷)

فكلمات القافية فى هذه القصيدة كـ: ″علا″ و″عملا″ و″رجلا″ و″زجلا″ و″خجلا″ التى وظّفها الشاعر كقوافى فى قصيدته أحدثت نسقا خاصّا تأنس منه النفس وذلک بسبب انتظامها مع غيرها من كلمات القصيدة انتظاما وثيقا ممّا يدلّ على براعة الشاعر فى الرفع من مستوى موسيقية أشعاره بنفس الصورة التى اعتمد عليها فحول شعراء العرب قديما فى التعبير عن مشاعرهم.

فالشاعر المبدع بإمكانه أن يقيم بين القافية وما سبقها من كلمات صلة قوية تخدم المعنى والغرض المنشود «وتكون القافية كوقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوى والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر.» (الورقى، ۱۹۸٤م: ۲۱۱) والأمر لايختص بشكل موسيقى خاص للشعر بل نرى مثل هذا التوفيق فى الشعر القديم والحديث مع ما

بينهما من اختلاف فی شـــكل الموسيقى الشـــعرية. وقد تمكّن سعدى من إقامة مثل هذه الصلات فی أشعاره الفارسية والعربية.

الموسيقى الداخليه

تعدّ الموسيقى الداخلية جزءا من البنية الموسيقية للشعر؛ فهی تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أوّلا، وعلى التشـــكيل المنغّم للألفاظ والتركيب ثانيا.(المصدر نفســـه: ٢١٨) وهـــی إذا ما تمّ اســـتخدامها ببراعـــة ملكت على المتلقی إحساســـه وتركت فيه أثرا بالغا. والانتظام الذی ينشـــأ من جرّاء الموســـيقى الداخلية يتجلّی فی صور مختلفة كالتكرار، والتشابه والتماثل فی صوامت الكلمات وصوائتها، وبتعبير آخر فی المحسّنات اللفظية بشكل عام شريطة أن تكون بعيدة عن التكلّف خادمة للمعنى.

و من الملاحظ فيما يتعلق بالموسيقى الداخلية هو أنّنا إذا ترجمنا أیّ أثر أدبی يحتوی على محســـنات لفظية إلى لغة أخرى فســـيفقد ذلک الأثر خصائصه الموســـيقية فی النص المترجـــم، ومردّ ذلک هـــو الاختلاف الموجود فيما بين اللغـــات؛ فمثلا إذا قمنا بترجمة «گُل» و»مُـــل» إلى اللغـــة اللاتينية، و هما لفظان يتحقّق بهما الســـجع والجناس بحيث يضفيـــان علـــى النص إيقاعا موســـيقيّا جميلا، يتحولان فی تلک اللغـــة إلى flower و wine ويفقدان كثيرا من جمالهما الموسيقی؛ وكذلک إذا ترجمنا كلمتی ''شير'' و''شير'' وهما متفقتـــان فی اللفظ ومختلفتان فی المعنى تتحولان إلى lion و milk فی الإنجليزية، وحليـــب وأســـد فی العربية، وبذلک لاتصلحـــان كی يتولّد منهما ســـجع أو جناس.إذن فالجانب الموســـيقی للنص الشـــعری لايمكن أن يترجم إلى لغة أخرى بسبب وجود مثل هذه الفوارق.

فالإفادة من الموســـيقى بأنواعها المختلفة ولا ســـيّما الداخلية تأتی على قدر موهبة الشـــاعر وذوقه وقريحته؛ فمن الشـــعراء من يركّز على الجانب المعنوی ومنهم من يؤكّد على الجانب اللفظی ولكنّ الفريقين كليهما لايستغنيان عن توظيف مثل هذه المحسّنات.

فسعدی الشيرازی والذی عرف بأن شعرَه سهل ممتنع، تمكّن من استخدام هذه التقنية بصورة فنّية أكسبت شعره جمالا ورونقا.

وفى مجال الموسيقى الداخلية يعتبر النظام الصوتى المنسجم من أهمّ الخصائص الدالة على الجمال الموسيقى للأصوات.

إنّ الصوامت والصوائت بغض النظر عما تخلقه من وحدة موسيقية متكررة (الموسيقى الخارجية) فإنّها تلعب دوراً هامّاً فى التنسيق بين أبيات القصيدة.

فالأصوات الاحتكاكية (الرخوة) تستعمل للإدلاء عن معانى الحزن والألم، كما تستعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة) للتعبير عن معانى الحماسة والوجد والشوق، وقد تستعمل للشكوى.

إن التفاعل الموجود بين اللفظ والمعنى يكسب الموسيقى الداخلية للبيت غنى ويجعلها أكثر جاذبيّة وهذا ما يبدو واضحا وجليّا عند الشعراء النابهين:

فالحمد لِلّهِ حَمداً لايحاط بِهِ والعالَمونَ حيارَى دونَ إِحصائِهِ

(ص ٧٠٩)

فقد أكثر الشاعر فى هذا البيت من تكرار حرف الحاء والذى يعدّ من الحروف الهمسية الاحتكاكية المرقّقة ليخلق من خلالها صورة موسيقية تتفاعل مع المعنى الذى جاء فى مقام الحمد وهو مقام يبعث على السكون والطمأنينة فناسب المعنى صفات حرف الحاء لأنه حرف رقيق مهموس رخو لايواجه الهواء عند خروجه به من الرئتين أى عائق.

وقد تمكّن الشاعر فى قصائده من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف فى تكوينها؛ وبإمكان الدارس أن يلمس ذلک فى أبيات متعدّدة من قصائده.

صَرَمتِ حِبالَ ميثاقى صدوداً وألزَمُهُنَّ كالحبل الوريد

(ص ٧١٠)

أكثر الشاعر فى هذا البيت من توظيف الحروف الانفجارية كـ التاء، والباء، والقاف، والدال، والكاف ليدل من خلال ذلک على شدّة انفعاله من موقف الحبيبة تجاهه.

ولكنه فى مقام الدعوة إلى الصبر والأناة نراه يعتمد على الحروف الاحتكاكية والتى تتناسب والمعنى؛ كقوله:

أسيرَ الهوى إنْ شِئتَ فَاصرخ شكايةً وإن شِئتَ فَاصبر لافَكاكَ عَنِ الأسرِ

(ص ۱۱۷)

والجناس يعدّ مظهرا مهمّا من مظاهر الموسـيقى الداخلية حيث التماثل والتشـابه بـين بعض الكلمـات فى الصوائت والصوامت والاختلاف فى المعـنى؛ وهذا التكرار فى اللفظ يسـفر عن خلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها فى التأثير على المتلقى إذا ما أحسن توظيفها. وقد اعتمد سعدى على مثل هذا النوع من الموسيقى الداخلية بصورها المختلفة فى نتاجاته الشعرية ولاسيّما العربية.فمن الجناس التام قوله:

لازالَ فى نِعَـمٍ والحـقّ ناصـره بحَـقِّ ما جَمَـعَ القـرآن مِـن آيه

(ص ۷۰۹)

فالشاعر فى هذا البيت استخدم الجناس التام للرفع من مستوى موسيقية البيت عنده فجاء منسجما مع المعنى دون أن يشعر المتلقى بأدنى تكلف فى مجيئه. ومن الجناس التام كذلك قوله:

تسـائلنى عمّا جَرَى يومَ حَصرِهِم وذلِكَ مِمّـا لَيسَ يَدخل فى الحَصرِ

(ص ۷۰۵)

فجاء الجناس بين كلمتى "حصر" فى نهاية المصراعين متناسبا مع الكلمات الأخرى.

وقد أكثر الشـاعر كذلك من الجناس غير التامّ بأنواعـه المختلفة وببراعة دون أن يشعر المتلقى بالتكرار الرتيب الذى يثير الضيق ويبعث عليه.فمن الجناس غير التامّ من النوع المحرّف المجانسةُ بين كلمتى "بَعد" و"بُعد" فى قول الشاعر:

كأنَّ جفـونى عاهَدَت بَعـدَ بُعدِهم بـأنْ لمْ تَـزَل تَبكى أسـىً بتَأبّتِ

(ص ۱۱۷)

وقد وظّف الشـاعر كذلك الجناس غير التامّ من النوع اللاحق بين كلمتى: كُؤوس ورُؤوس كما فى قوله:

أديـرَت كُؤوسُ المـوتِ حتّى كأنّه رُؤوسُ الأسارَى تَرجَحِنَّ مِن السّكرِ

(ص ۷۰۵)

ومن المحسّنات اللفظية التى وظّفها الشاعر فى قصائده فنّ الموازنة حيث تتّفق ألفاظ

المصراعين فى الوزن دون التقفية، فيرتفع بها مستوى الموسيقى الداخلية فى النص. فمن الموازنة:

طَرِبــتُ وَبعدُ القَولُ فى فمِ مُنشِــدٍ   سَــكِرتُ وَبَعدُ الخَمرُ فى يدِ ساكِبِ
(ص ٧١٤)

ومن الأساليب التى اعتمد عليها سعدى فى قصائده العربية أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرّة فى ســياق واحد لنكتة؛ ومن أنواعه ردّ العجز على الصدر، ويبدو ذلك واضحا فى الأبيات التالية:

مَنــازِلُ سَــلمَى شَــوَّقَتنى كآبَــةً   وَمــا ضَرَّ سَــلمَى أن يَحِــنَّ كَئيبُها
(ص ٧١٣)

فالشــاعر لجأ فى هذا البيت إلى أسلوب التكرار ليعبّر عن مشاعر حبّه تجاه محبوبته التى رمز إليها باسم مستعار فكرّره مرتين، وبذلك خلق جرسا موسيقيا خاصّا يتناسب والمعنى المتمحور الذى استبان بتكرار اسم المحبوب.

مهما رَجَوتُ رَجَوتُ خَيرَ المُرتَجى   وَإذا قَصَــدتُ قَصَدتُ خَيرَ المَقصَدِ
(ص ٧١٩)

وأخيرا لقد تمكّن الشاعر من أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعرى وتؤنس الأسماع.

الموسيقى المعنوية

اســتعرضنا فيما ســبق التناســقَ الصوتى القائم بين الكلمات والذى تجلّى فى صور مختلفة من الموســيقى الشعرية، عُرِفت بالتركيبة الإيقاعية الشكلية، على أنّ هناک نوعا آخر من الموسيقى تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية؛ فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية فى الكلام، تخلق الموسيقى المعنوية.

وهذه الموســيقى الشعرية بما فيها من مظاهر فنية ظريفة لاتُهْمَل عند الترجمة من لغة إلى أخرى، بل تنتقل بكلّ خصائصها المعنوية التى تضمّنتها فى لغة المبدأ.

إن ذروة الإبداع عند ســعدى تكمن فى هذه الصناعة، فبها يبدو التناســق المعنوى

بين الألفاظ حيث تتكوّن من خلاله الموسيقى المعنوية والتى تدلّ على براعة الشاعر فى إنشـاء نسق موسـيقىّ خاص دون أدنى تعقيد فى المعنى، بحيث يضفى على كلامه جمالا يستشعره المتلقى عند سماعه أو قراءته.

إن من أهم مصاديق الموسـيقة المعنوية عند سـعدى مراعاة النظير وهى الجمع بين أمرين أو أمور متناسـبة لا على جهة التضاد، فألفاظ الكلام فيها أجزاء لكلّى متناسق، ويبدو مثل هذا التناسق واضحا وجليا فى الأبيات التالية:

على ظاهرى صبرٌ كَنَسجِ العَناكِبِ　　　وفى باطـنى هَـمٌّ كَلَـدغِ العَقارِبِ

(ص ٧١٣)

فسعدى عندما أراد أن يعبّر عن حالته النفسية جمع بين العنكبوت، واللدغ والعقرب على جهة المناسبة، فبهذه المناسبة رسم الشاعر صورة بصرية مهيبة تنبىء عمّا يحسّه من همّ وغمّ فى باطنه.

وَعَيَّبَـنى فى حُبِّهِـم مَن بِـهِ عَمَى　　　وَبى صَمَـمٌ عَمّـا يُحـدِّث عائـبى

(ص ٧١٣)

والمراعاة فى هذا البيت نشـأ عن الجمع بين العمى والصمم، فالعمى للعائب والصمم للعاشـق؛ فالبيت يتضمّن موسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التى يعبّر عنها الشاعر.

ومثله كذلک قوله:

أيُتلِفُـنى نَبـلٌ ولم أدرِ مَـن رَمَـى　　　أيَقتُلُـنى سَـيفٌ وَلَم أرَ ضَـارِبى

(ص ٧١٤)

فالتناسـب واضح بينالتلف، والنبل، والرمى، والقتل، والسـيف، والضرب،مما خلق تصويرا متناسـقا أدّى إلى إنتاج نوع من الموسـيقى الشعرية عرفت بالموسيقى المعنوية. وهناک العديد من الأبيات التى اعتمد فيها الشاعر على مثل هذه الصنعة.

و من مظاهر الموسـيقى المعنويّة الطباق أو التضـاد، فالحضور القوى والفاعل لأية كلمة يتأكد أكثر من خلال اسـتحضار المدلول المعاكس لها؛ والضد يظهر حسـنه الضد على حد قول المتنبى. (جبر، ٢٠٠٩م: ١٠١)

التضاد إذن مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبى، وإنّما كان كذلك لأنّ الذهن يتصــوّر أحد الضدّين عند تصوّر الآخر، فالجنّة تخطر على البال عند ذكر النار. وقد اعتمد سعدى على هذا النوع من المحسّنات كثيرا، فمنه قوله:

ومَن ذا الَّذى يَشــتاقُ دونَکَ جَنَّة   دَعِ النّــارَ مَثــواىَ وَأنــتَ مُعاقبى

(ص ٧١٦)

فالتضاد القائم بين الجنة والنار واضح فيما ذكر، وكذلك مراعاة النظير بين المعاقب والجنة. ومثله كذلك قول الشاعر:

لَعَمرُکَ إن خوطِبــتُ مَيتاً تَراضياً   سَــيَبعَثُنى حَيّــاً حديــثُ مُخاطِبى

(ص ٧١٤)

فاستحضار المدلول المعاكس للميت إنّما هو فى الواقع متابعة إيقاعية للحالة النفسية التى يمرّ بها الشاعر.

ومن النماذج الناجحة فى الجمع بين أمور متضادة قول الشاعر:

ليــالى بُعدهــنَّ مســاءُ مَــوتٍ   ويــومُ وصالهِــنَّ صبــاحُ عيــدِ

(ص ٧١٠)

يعتمــد هذا البيت على ثنائية المقابلة بين عــدّة كلمات بين الليل واليوم، وبين البعد والوصال، وبين المساء والصباح، وبين الموت وحياة العيد؛ «وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ ... أبعاد نفسية فى وجدان الشاعر ... فكلّ شعور مقترن فى النفس بشعور مقابل، ومن ثمّ يستعصى على الإنسان أن يفكّر أو يشعر فى اتّجاه واحد، إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة.» (الورقى، ١٩٨٤م: ١٥١)

ومن المحسّــنات البديعية التى لها الأثر البارز فى تكوين الموســيقى المعنوية حسُــن التعليل. ويتحقق ذلک عندما ينكر الشاعر علّة الشىء المعروفة ويأتى بعلّة أدبية طريفة لهــا اعتبار لطيف، ومشــتملة على دقّة النظر بحيث تناســب الغرض الــذى يرمى إليه. (الهاشمى، ١٩٩٤م: ٣١٧) ومن الأمثلة على ذلک عند سعدى قوله:

وهــذا كتــابٌ لا رســالَةَ بَعــدَهُ   لَقَد ضَجَّ مِن شَــرحِ المَــوَدَّةِ كاتبى

(ص ٧١٦)

ونلاحـــظ أن الشـــاعر علّل عدم كتابة الرســـالة بعلّة ادعائية طريفـــة تُنبىء عن قوّة الخيال عند الشـــاعر وهو أنّ القلم امتنع عن الكتابة وضجّ ضجيجه لشدّة ما أصابه من الإرهاق بسبب كثرة ما كتب فى الحبيبة ومواقف المحبّ تجاهها.

ومن مظاهر الموسيقى المعنوية "تجاهل العارف" حيث يستخدمه الشاعر الفنّان ليرفع من مستوى الصورة الموسيقية فى شعره. ويتحقّق ذلک حين يتجاهل الشاعر أمرا يعرفه حقيقة فيوجّه ســؤالا لغرض بلاغىّ ما، أو يوظّـف أفعالا منفية ينفى بها عِلْمَه لما يعلمه علم اليقين. وإذا تمكّن الشاعر من أن يستخدم هذه المحسّنة بإملاء من ضميره وعواطفه تركت أثرا بالغا على المتلقى ونفذت إلى صميم قلبه.

أهــذا هِــلالُ العيد أم تَحــتَ بُرقُعٍ تَلــوحُ جِبــاهُ العَــين شِــبهَ أهِلَّةِ؟

(ص ٧١١)

إن سعدى فى هذا البيت لم يكد يميّز بين هلال العيد ووجه الحبيب، وبذلک أدرج فى كلامه تشبيها مضمرا من خلال توظيف الاستفهام.

النتيجة

توصّلت هذه الدراســة من خلال اســتعراض الموسيقى الشــعرية فى أشعار سعدى العربية إلى النتائج التالية:

– اعتمدت الموســيقى الخارجية عند ســعدى وبتأثّر من طبيعــة اللغة العربية على أوزان موّاجة حادّة متناسقة تناسقا تامّا مع المضمون ومختلفة عن أوزان غزليّاته باللغة الفارسية.

– وأمّا بالنســبة إلى الموســيقى الجانبية فقد نظر إليها الشاعر نظرة متبصّر واع فلم يقف فى توظيفها عند حدود الإيقاع الموســيقى المجرّد، بل جعلها متفاعلة فى التشــكل الدلالى مع السياق العام للتركيب الكلامى فى أبياته.

– وفيما يتعلّق بالموســيقى الداخلية تمكّن الشــاعر من إقامة تناسب وانسجام بين الألفــاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف فى تكوينها؛فاســتخدم الأصوات الاحتكاكية (الرخوة) للإدلاء عن معانى الحزن والألم، كما استعمل الأصوات الانفجارية

(الشديدة) للتعبير عن معانى الحماسة والوجد والشوق.

- إنّ من أهمّ مظاهر الموسيقى المعنوية عند الشاعر مراعاة النظير، والطباق والمقابلة، وحســن التعليل وتجاهل العارف، وقد جاءت جميعها بطريقة فنّية بعيدة عن التكلّف فى لغة سهلة ممتنعة.

المصادر والمراجع

ارسطو، ١٣٣٧ش. بوطيقاى هنر شاعرى. ترجمة فتح‌الله مجتبايى. تهران: مطبعة انديشه.

ارسطو. لاتا. فن الشعر. تحقيق ودراسة: الدكتور إبراهيم حمّادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

جبر، رياض شنته. ٢٠٠٩م. مجلة جامعة ذى قار. القافية فى شعر السيّاب «فاعلية الدلالة وأنماط الأداء». العددالأول. حزيران. صص١٠٦-٩٩.

خرمشــاهى، بهاء الدين. ١٣٧٥ش. كليات سـعدى. بإشــراف محمد على فروغى. تهران: مطبعة ناهيد.

رازى، شمس‌الديــن محمد بن قيس.١٣٧٣ش. المعجم فى اشــعار معايير عجم. بإشــراف الدكتور سيروس شميسا. تهران: مطبعة فردوسى.

زرين‌كوب، عبدالحسين.١٣٨١ش. شعر بى‌دروغ، شعر بى‌نقاب. تهران: مطبعة علمى.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣٥٩ش. صور خيال در شعر فارسى. تهران: مطبعة آگاه.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣٧٠ش. موسيقى شعر. تهران: مطبعة آگاه.

شيرازى، مؤيد. ١٣٧٢ش. ترجمة شعرهاى عربى سعدى. شيراز: مطبعة جامعة شيراز.

طاهباز، سيروس. ١٣٦٣ش. حرف‌هاى همسايه. تهران: مطبعة دنيا.

طوسى، خواجه نصيرالدين. ١٣٦٣ش. معيار الأشعار. بإشراف محمد فشاركى وجمشيد مظاهرى. اصفهان: مطبعة سهروردى.

عباچى، اباذر. ١٣٧٧ش. علوم البلاغه فى‌البديع والعروض والقافيه. تهران: مطبعة سمت.

معروف، يحيى. ١٣٧٨ش. العروض العربى البسيط. تهران: مطبعة سمت.

ميرصادقى، ميمنت. ١٣٧٦ش. واژه‌نامة هنر شاعرى. تهران: مطبعة مهناز.

الهاشمى، السيّد أحمد. ١٩٩٤م. جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع. بيروت: دار الفكر.

همايى، علامة جلال‌الدين. ١٣٨٦ش. فنون بلاغت وصناعات ادبى. تهران: مطبعة هما.

الورقى، السعيد. ١٩٨٤م. لغة الشعر العربى الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ۱۳۹۱ش/ أيلول۲۰۱۲م

تحليل مواقف أبي حيان التّوحيدى فى كتاب «الإمتاع والمؤانسة» (ومقارنته بغيره من المصادر القديمة والجديدة)

مهدى عابدى جزينى*

الملخص

إنّ كتاب "الإمتاع والمؤانسة" ممتع مؤنس كاسمه، يلقى أضواء ساطعة على العراق فى النصف الثانى من القرن الرابع – أعنى فى العصر البويهى – وهو عصر موصوفٌ بالظّلام، فإنه يعرض لكثير من الشؤون الاجتماعية فى ثنايا حديثه، فيصف الأمراء والوزراء ومجالسهم ومحاسنهم ومساويهم، ويصف العلماء ويحلّل شخصياتهم وما كان يدور فى مجالسهم من حديث وجدال.

دأبُ أبى حيّان فى هذا الكتاب هو أنّ ابن سعدان كان يسأله وأبوحيّان يُجيبه، وأحياناً يطرح عليه السؤال ويمهله إلى الغد ليجيب، أو يمهله إلى أجل غير معلوم، حتى يقرأ ويسأل ويباحث غيره، ثمّ يُجيب شفهيا أو كتابية.ولم يكن ابن سعدان يكتفى بالسّماع، بل كان أحيانا يشارك فى البحث برأيه ويناقش ويفنّد.

إنّ كتاب *الإمتاع والمؤانسة* يصوّر حياة الأرستقراطيين، كيف يبحثون، وفيمَ يفكّرون، ويصوّر هذه الحياة فى شكل قصصىّ مقسّم إلى ليالٍ، ولكن حظّ الخيال فى *الإمتاع والمؤانسة* أقلّ منه فى كتاب «*ألف ليلة وليلة*».

فيتفق الكتاب مع بقية المراجع بصورة عامّة فى إبراز الخصائص العامّة فى ذلك العصر. أمّا الاختلافات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانسة* وبين غيره من الكتب، فإنّما هى اختلافات جزئية تخصّ دقّة بعض المعلومات أو وضوح بعض الصّور، ولذا فإنّنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتاب رغم النقص الذى نرى فيه.

الكلمات الدليلية: الإمتاع والمؤانسة، المجتمع العباسى، أبوحيان التوحيدى.

---

*. أستاذ مساعد فى جامعة إصفهان، إيران. Mehdiabedi1359@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۱۲/۱۰هـ. ش تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۷/۱۹هـ. ش

المقدمة

الهـــدف من هذا المقال هـــو أن نبحث فی مدی قیمة وثائقیة الصّـــورة التی قدّمها لنا التّوحیدی من خلال کتاب *الإمتاع والمؤانســـة* عن مختلف مظاهر الحیاة فی عصره، وأن نحاول معرفة الدّوافع المختلفة التی أثّرت فی آرائه وأفکاره.

وقداضطرّنـــا البحـــث إلی أن نعود إلـــی مصادر ومراجع مختلفة مـــن الکتب القدیمة والحدیثة التی عنیت بالحدیث عن القرن الرّابع للهجرة عامّة، أو عن أبیحیّان التوحیدی خاصّـــة. ورکّزنا العمل أساســـا علی مصدریـــن حدیثین عُدنا إلیهمـــا تقریبا فی أغلب الأحیـــان؛ لأنّ تأخّرهما فی الکتابة والنّشـــر مکّن صاحبیهما مـــن الرّجوع إلی أمّهات الکتب التی وجدا فیها حدیثا عن ذلک العصر والکتابان هما:

۱. *الحضارة الإسلامیة فی القرن الرابع الهجری* أو عصر *النهضة فی الإسلام* من تألیف الأســـتاذ المستشـــرق آدم متز(۷۱۹۱المیلادی)، وقد ألّفه باللّغة الألمانیة، ومات قبل أن یتمکّن من نشـــره، وتولّی ترجمته ونقله إلی العربیّة "محمد عبد الهادی أبو ریدة" الأستاذ بکلیة الآداب بجامعة القاهرة، ونشرته دار الکاتب العربی ببیروت.

والمهمّ فی الکتاب أنّ الأســـتاذ آدم متز قدعاد عند تألیفه إلی أمّهات الکتب العربیة، وإلی مخطوطاتٍ لم تنشـــر بعد، وجدها فی مکتبات أوربیة، وعمد الأســـتاذ أبو ریدة عند الترجمـــة إلی العودة إلـــی النّصوص الأصلیة للأمّهات وحتّـــی المخطوطات، وقد مکّنته معرفتـــه باللغة الألمانیة مـــن تصحیح بعض الأخطاء التی وقع فیهـــا المؤلّف عند ترجمته للشّواهد من العربیة إلی الألمانیة.

وامتاز الکتاب بدقّة المنهجیة فی البحث، وهو أمر أعوز المؤلّفات القدیمة.

۲. أمّا الکتاب الثّانی فهو *ظهر الإســـلام* (الجزء الأوّل والثانی) للأســـتاذ أحمد أمین؛ یبحـــث الجزء الأوّل فی الحالة الاجتماعیـــة و مراکز الحیاة العقلیة من عهد المتوکّل إلی آخـــر القرن الرّابع للهجرة، ویبحث الجزء الثـــانی فی تاریخ العلوم والآداب والفنون فی القرن الرابع للهجرة.

وأهمّیة الکتاب تکمن فی وضوح أقســـامه وعناصره، وفی الجهد الکبیر فی استیعاب مادة التّاریخ المتعلّقة بالقرن الرّابع الهجری وتحلیلها.

وقــد قارنّا بين الكتابين، فوجدنا المعلومات متشــابهة والاستشــهادات متماثلة أو تــكاد، فدعم ذلک ثقتنا فيهما ورغّبنا أكثر فى الاعتماد عليهما بالدّرجة الأولى، ولكنّنا نؤكّد أنّنا لم نهمل إهمالاً تامّاً المراجع القديمة. فقد عُدنا إليها، وأفدنا منها فى ما لم يذكره أحمد أمين أو آدم متز.كما عُدنا عند تحليل مواقف التّوحيدى وأسبابها إلى بعض مؤلّفاته الأخرى غير *الإمتاع والمؤانســة*، وإلى مؤلّفات أخرى مخصّصة للحديث عن أبى حيّان وعن أدبه.

قد أشــرنا إلى مواقع الإفادة من تلک المراجع فى هامش التّحليل، وأثبتنا لها قائمة فى آخر البحث، وانطلاقاً من وعينا بأنّ تقييم الأثر ليس تحديداً لمحاســنه ومساوئه فقط، وإنّمــا هــو إثراء للأثر مورد البحــث بمعلوماتٍ قد لاتوجد فيه، فإنّنــا تحدّثنا عن بعض مظاهر الحياة التى لم يتحدّث عنها *الإمتاع والمؤانسة* كالحياة الاقتصادية أو بعض صور من الحياة الاجتماعية والسّياسية دون إطالة أو إملال.

القيمة الوثائقية للإمتاع والمؤانسة

ونبدأ أولاً بالحديث عن القيمة الوثائقية *للإمتاع والمؤانسة*، فنرى أنّه توجد عوامل كثيرة تجعلنا لانقتنع بوجود قيمة وثائقيّة تامّة للصّورة التى قدّمها لنا الكتاب عن المجتمع فى القرن الرابع الهجرى من ذلک على سبيل المثال:

- إنّ التوحيدى لم يتحدّث عن الرّبع الأخير من القرن الرابع الهجرى، فهو قد أنشأ الكتاب وأرسله إلى صديقه أبى الوفاء المهندس حوالى سنة ۳۷۵ق.

ثمّ إنّه لم يتحدّث إلا عن شــؤون البلاد الخاضعة للنّفــوذ البويهى أى العراق والرىّ مع إشــارات بسيطة إلى ما وقع بخراســان سنة ۳۷۰ق داخل الدّولة السامانية من ثورة الجيش على الجور. (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٨١/٣) بينما البلاد الإسلامية أوسع من ذلک بكثــيرٍ، وكانت عدّة أجزاء منها خاضعة لغير البوبهيّــين، فقد حكم الأمويّون بالأندلس والفاطميّون بمصر والعبيديّون بإفريقية والحمدانيّون بحلب، إلخ.

ورغم أنّ الدّولة البويهيّة تعتبر من أهمّ الدّول آنذاک فإنّ المجتمع الإســلامى أوسع مــن ذلک بكثير، هذا إضافــةً إلى أنّ القضايا المطروحة فى الكتاب كانت فى إطار دولة

شـيعيّة المذهب، وذلک يجعلنا أن لانتناول نوع الحيـاة وطبيعتها داخل الدّولة الأموية بالأندلس.

ولم يتحـدّث أبو حيان التوحيدی عن الحياة الاقتصاديـة بالبلاد، بينما کانت تلک الحياة داخل الخلافة تبدو نشـيطةً على المسـتوی المالی والمستوی الصّناعی والمستوی التّجاری.

فقـد تميّز النظام المالی بكثره الضّرائب المفروضـة على النّاس، وقد تضرّر من ذلک صغـار الفلاحين الذين لجأوا إلى الكبراء والأقوياء للاحتمـاء بهم من الضّرائب، وقد عـرف ذلک العمل بنظام الإلجاء، وقد كثرت فی ذلـک العصر المصادرات عند احتياج السـلطة إلى الأموال، «ولذلک شـاعت عادةُ خزن الأموال وإخفائها فی غير مضانّها، كالدّفن فی الأرض ونحو ذلک.» (أمين، ٢٠٠٦م: ٧/١-٨)

ولم تقتصـر مصادرة الأموال على الأحياء، بل شملـت الموتی أيضاً، فكانت أموالهم لاترجع إلى ورثتهم، بل تعود إلى ودائع السّـلطان، وقدنشـطت التّجارة نشـاطاً كبيراً، فكانت بغداد تتحكّم فی الأسواق والأسعار؛ لأنّها المركز التّجاری الأهمّ فی بلاد الإسلام كلّها.

وكانت الصّناعة ذات نشـاط حثيث، وقد تفنّن الصّنّـاع فی إنتاج الملابس الفاخرة والسّـتائر الجميلة لتزيين البيوت والدّور، وتطوّرت صناعة الحرير كذلک وكان أشـهر مراكـز إنتاجه إقليم خوزسـتان، ولم يكـن التفنّن فی هذه الصّناعـات إلا تلبية للتّرف الشّديد الذی كانت تعيشه الخاصّة.

ومن العوامل الأخری التّی تجعلنا لانرتاح ارتياحاً كاملاً للقيمة الوثائقية للكتاب أنّه لم يتحدّث عن الدّور الذی کان يضطلع به الخلفاء فی السّياسـة. فهو لم يذكر من الخلفاء إلا المطيع لله، وذلک عند حديثه عن ثورة الرّوم سـنة ٣٦٢ق، وقد أشـار إليه إشـارةً عابـرةً فی قوله، وهـو ينقل حديث العامّة: «وإنّهم يقولون: لـوكان لنا خليفةٌ أو أميرٌ أو ناظرٌ سـائسٌ لم يُفْضِ الأمرُ إلى هذه الشّـناعة، وأنّ أميرَالمؤمنين المطيعَ لله إنّما ولّاه من وراءِ بابِهِ ليتَيَقّظَ من ليله متفكّراً فی مصالح الرَّعَايا...» (التوحيدی، ١٩٥٦م: ٣٥١/٣)

فهل كان الخلفاء غائبين عن السّاحة السياسية والاجتماعية كلّ هذا الغياب؟ تؤكّد

كتــب التّاريخ أنّ الدّور الأكبر فى تعيين الخلفــاء وعزلهم، كان للوزراء البويهيّين، ولكن الخلفــاء أثّروا تأثيراً واضحاً فى الحياة العامّة بالبلاد من ذلک أنّ الخليفة القاهر: «كان شــديدَ الإقدام على سَــفْک الدّماء، محبّاً للمال، قبيحَ السِّياسة، قليلَ الرّغبة فى اصطناع الرّجال، غيرَ مفكّر فى عواقبِ الأمور، وكان مُولعاً بالشّراب لا يكاد يَصحُو من السُّكْر، وكان يَسمع الغِناء ومَعَ ذلک حَرّم على الناس الخمرَ و القيانَ.» (متز، لاتا: ٣٦/١)

وســوف نحاول إبراز الأســباب التى جعلت أبا حيّان لايتعرّض بالذّكر إلى الخلفاء بينما تحدّث طويلاً عن الأمراء والوزراء.

أمّــا العامل الأخير الذى يقلّل من القيمــة الوثائقية للكتاب فهو التّباين الكبير بين مــا قدّمــه لنا أبو حيّان من صور عن بعض الوزراء، وبــين ما وجدناه فى الكتب القديمة والحديثة عنهم.

فالصّاحــب ابن عبّاد (المتوفّى عام ٣٨٥هـ) أشــادت المراجع بخصاله ونبله، فقد قال فيه ابن خلّكان فى كتابه *وفيات الأعيان*: «كان نادرةَ الدّهر وأعجوبةَ العصر فى فضائله ومكارمه وكرمه.» (ابن خلّكان، لاتا: ٢٢٨/١)

وقال فيه الثّعالبى فى يتيمة *الدّهر*: «ليست تحضُرُنى عبارةٌ أرضاها للإفْصاحِ عن عُلوّ محلّه فى العلم والأدب وجَلال شأنه فى الجود والكرم وتفرُّدِه بالغايات فى المحاسن وجمعه أشــتاتِ المفاخر، لأنّ همّــةَ قولى تَنخفضُ عن بلوغ أدْنَى فَضائلــه و معاليه.» (الثعالبى، ١٣٧٥ق: ٢٣٠/١)

ونقــل آدم متز صــورة عن خبر موته فقال: «ولمّا مــات الصّاحبُ عمل له ما يعمل للملوک، فحضر جنازتَهُ مخدومُهُ فخرُ الدّولة وجميعُ أعيان المملكة، وقد غيّروا لباسَــهم، فلمّا خرج نعشُــهُ صاح الناسُ صيحةً واحدةً، وقبّلوا الأرضَ لنعشه، ومَشى فخرُالدولة أمامَه، وقَعدَ للعزاء أيّاماً.» (متز، لاتا: ١٩٧/١)

فأيــن هذه الصــورة المادحة لخصال الصّاحــب ابن عبّاد من قــول أبى حيّان فيه: «والنّاسُ كلُّهُم محجُومونَ عنه، لجرأته وسَلاطَتِهِ واقتداره وبَسطَته، شديدُ العقاب، طَفيفُ الثــواب، طويلُ العتاب، بَذئ اللّســان،يُعطى كثيراً قليلاً (أعنى يعطــى الكثيرَ القليل)، مغلوبٌ بَحرارة الرأس، ســريعُ الغضب، حَســودٌ حَقودٌ وحســدُه وقفٌ على أهلِ الفضل

وحِقدُه سارٍ إلى أهل الكفاية، أمّا الكُتّاب والمتصرّفون فيخافُونَ سَطْوتَهُ، وأمّا المنتجِعُون فيخافون جَفْوتَه...» (التوحيدی، ١٩٥٦م: ٥٥/١)

فإنّنا نعتقد أنّ التوحيدی قد قسا على الصّاحب ابن عبّاد، فقدّم لنا صورة غير موافقة للحقيقة لعدّة أسباب سنتولّى تحليلها عند عرض مواقف المؤلّف.وقد صوّر لنا التّوحيدی شخصية أبی الفتح ابن العميد مخالفةً لما حدّثت به عنه كتب التّراجم والسير.

فقد قال الزّركلی فی ترجمته لابن العميد: «أحبّتْهُ القُوّاد وعساكرُ الدّيلم لكرمه وطِيب أخلاقه.» (الزركلی، ١٩٩٢م: ١٤٣/٥)

ولقد «أجمع مؤرّخوه على أدبه وفضله وسماحة أخلاقه وكفايته فی إداره الدولة وإيثاره لذوی الفضل والأدب والعلم...» (محيی الدين، ١٩٤٢م: ٧٨)

أمّا أبو حيّان التوحيدی فقد أبرز حسداً للصّاحب وقال: «لقَی النّاسُ منه الدّواهیَ لهذه الأخلاق الخبيثة...» (التوحيدی، ١٩٥٦م: ٦٧/١)،كما تحدّث عن لهوه وتفريطه فی مباشرة واجباته السياسيّة وانشغاله باللّهو والشّراب. (المصدر نفسه: ٢١٦-٢١٧)

لكنّنا نلاحظ أنّ حديث التوحيدی عن ابن العميد كان أقلّ قسوةً من حديثه عن الصّاحب، بل إنّ فی ما قدّمه لنا عنه شيئاً من الصّحة، فقد عرف عن أبی الفتح شیء من المجون وميل إلى الصّيد والظّهور بمظهر الزّينة والاحتشاد والإسراف فی الملذّات، وقد كان المأخذ الأساسی للتّوحيدی عن الرّجل حسدَه للأدباء والعلماء، وهو ما لايتوافق وما حدّثت به عنه كتب التّراجم والسّير.

هذه أبرز العوامل التی تجعلنا نشک فی القيمة الوثائقية التّامّة للصّورة التی جاءت فی كتاب *الإمتاع والمؤانسة* عن القرن الرابع الهجری. لكنّنا نؤكّد أنّ هذا الموقف ليس تهجيناً للكتاب أو استنقاصاً لقيمته العلمية، فهو كتاب أدب وليس كتاب تاريخ، وقد كتبه أبو حيّان التوحيدی تحت عدد كبير من الضّغوط المادية والأدبية.

فأردنا بهذه المآخذ على الكتاب تحديد المنزلة العلمية للقيمة الوثائقيّة للأثر لا غير.

ونجد مقابل هذه المآخذ، عناصر أخرى تُغرينا بوجود وجه وثائقیّ *للإمتاع و المؤانسة*، من ذلک أنّ التّوحيدی قد عاش ببغداد، وألّف الكتاب بها، وبغداد كانت آنذاک: «هی العاصمة بمعنى الكلمة الحقيقی، وآية ذلک أنّ جميع الحركات الرّوحية فی

مملكة الإسـلام كانت تتلاطم أمواجُها فى بغداد، وكان بها جميع المذاهب أنصاراً.» (متز: لاتا: ١/١٣٣)

لهذا تكون الصّورة الموجودة فى *الإمتاع والمؤانسة* عن المجتمع معبّرة بصورة عامّة عن أحوال المعيشة فيها سياسياً واجتماعياً وفكرياً، وهذا ما سنحلّله فى مايلى:

تحليل الأحوال السياسية فى *الإمتاع والمؤانسة*

وفيما يتعلّق بالأحوال السّياسية رأينا التّوحيدى يطيل فى إبراز التوتّر السياسى والفساد السياسى اللّذين سادا المجتمع آنذاک، ومن مظاهر التوتّر السّياسى انعدام الأمن الخارجى، وظهر ذلک فى حديث التّوحيدى عن ثورة الرّوم وهجومهم على البلاد الإسلامية فى سنة ٣٦٢ق.

وقد حاولنا أن نقارن بين ما أورده التّوحيدى وما وجدناه فى كتب التّاريخ بشأن هذه الثورة، فوقفنا على تماثل تامّ فى رواية الأحداث إلّا فى ما يتعلّق بموقف العامّة من الخليفه المطيع لله.

فبينما أشار أبو حيّان مجرّد إشارة إلى المطيع لله وكأنّه ليس مسؤولاً عمّا يقع فى البلاد. وحمّل الأمير عزّالدولة، الأمرَ كلّه وبيّن أنّ ثورة العامّة كانت عليه، لا على الخليفه. (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٣/١٥٣) ونجد فى كتب التّاريخ أنّ النّاس ثاروا على الخليفة لاعلى عزّالدولة. ففى كتاب *"شذرات الذّهب فى أخبار من ذهب"* لابن العماد الحنبلى نقرأ فى أخبار سنة ٣٦٢ق: «وفيها أخذت الرّوم نَصيبين واستباحُوها، وتوصّل من نجا إلى بغداد، وقامَ معهم المطوّعَةُ، واستنفروا النّاسَ، ومنعُوا من الخطبة، وحاولوا الهجومَ على المطيع لله، وصاحوا عليه بأنّه عاجزٌ، مضيِّعٌ لأمر الاسلام...» (ابن العماد، لاتا: ٤/٣٢٧؛ ابن خلدون، ١٩٨١م: ٢/٣٣١)

كما جاء فى تاريخ الطبرى: «خرج الدّمستقُ فى جموعٍ كثيرةٍ إلى بلاد الإسلام، فَوطئَها، وأثّر الآثار القبيحةَ فيها... وأقام بها خمسةً وعشرين يوماً، وأنفذ إليه أبو تغلب مالاً هادنَهُ بِهِ، وأتى المستغيبونَ من أهل تلک البلاد إلى بغداد، وضَجُّوا فى الجامع، وكسروا المنابرَ، ومنعوا من الخُطبة، وصاروا إلى دار المطيع لله، وقلعوا بعضَ شبابيكِها،

وكان عزّالدولــة بالكُوفة... ثمّ وصل الخبرُ بأنّ الدّمســتق قصــدَ آمدَ، فخرج إليه وإليها "هزارمرد"، مولى أبي الهيجاء بن حمدان، وانضمّ إليه هبة الله بن ناصر الدولة، وساعدهم أهل الثّغور، فنصرهم الله، وكثُرَ القتلُ، والأسرُ لأصحاب الدّمستق، وأخذ مأسوراً، وذلک فی ثانی شوّال.» (الطبری، لاتا: ٤٢٨/١١)

ونقــرأ كذلک فی كتاب آدم متــز نقلاً عن عدد من المصــادر القديمة حديثاً فی نفس الموضوع يبرز فيه ثورة العامّة على الخليفة يقول: «قصدوا دارَ الخليفة فحاولوا الهجومَ عليه واقتعلوا بعضَ شــبابيک دارالخلافة وخاطبوا الخليفــةَ بالتّعنيف، فرماهم الغلمانُ بالنِّشابِ من الرّواشن...» (متز، لاتا: ٢٧/١)

وفی ما عدا هذا الاختلاف نجد الرّواية بين *الإمتاع والمؤانسة* وبقية المراجع متوافقة، وذلک ما يجعلنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية- ولو أنها غير كلّية- فی الكتاب.

وتحــدّث التّوحيدی عن كلّ ما فعله العيّارون ســنة ٣٦٢ق ببغداد من نهب وســلب وقتل وســفک الدّماء. ففقدت المدينة أمنَها، على أنّ هــذا الأمر لم يكن حدوثه فُجائياً مثلمــا توحی بذلــک رواية التّوحيدی، فالعيّارون قدبدأ اســتبدادهم ببغداد منذ ســنة ٣١٥ق. فهاجموها وعاثوا فيها فســاداً. وقد تفاقم أمرهم حتى أعيی السّــلطة. واشتهر منهم لصوص كابن حمدی وغيره. يقول آدم متز واصفاً ما أصاب الناس من أفعال هذا اللّــص: «ومضى على النّاس فی أيّام ابن حمدی وقتٌ تحارســوا فيه بالبُوقات فی اللّيل، وامتنع عليهم النّومُ خوفاً من كَبســاتِ هذا اللّــصّ وأصحابه.» (متز، لاتا: ٣٠/١-٣١؛ مسكويه، ١٣٧٩ش: ٨٩/٦)

وورد فی التاريخ أنّ: «فی أيام المتّقی، كان ابن حمدی اللصّ ضمنه ابن شــيرزاد لمّا تغلّب على بغداد اللّصوصية بخمســة وعشرين ألف دينار فی الشّهر، فكان يكبس بيوتَ النّاس بالمشــعل والشّمع، ويأخذ الأموالَ وكان اسكورج الدّيلمی قدولی شرطةَ بغداد. فأخذه ووسّــطه وذلک سنة اثنتين وثلاثين.» (ابن الأثير، ١٩٨٩م: ٤١٦/٨؛ ابن العماد، لاتا: ٢٩٩/٤)

وقد تحدّث أبوحيّان كثيراً فی كتابه عن جور الحكّام وعن صراعاتهم السّياسية، وهذه عــين الصّورة التی نجدها فی المراجع الأخرى، فالأمير معزّ الدولة لم يتوانَ عن مصادرة

ثروات النّاس وأخذ أموالهم ليبنى لنفسه داراً جديدة فى شمال بغداد، «وكان لايأبه كثيراً بحقوق رعيّته، فاضطرّ إلى خَبط النّاس، واستخراج الأموال من غير وجوهها.» (متز، لاتا: ۵۹/۱)

ولم يبق للخليفة من الأمر شىء البتّة منذ أيّام معزّ الدولة «ونظر وزير الخليفة مقصورٌ علــى أقطاعه ونفقات داره والوزارة منسوبة إلى معزّ الدولة وقومه من الدّيلم شيعة للعلويّة...» (ابن خلدون، ۱۹۸۸م: ۵۲۲/۳)

وذكر التّوحيدى حادثة قتل عضدالدولة للوزير ابن بقيّة وصلبه ببغداد (التوحيدى، ۱۹۵۶م: ۴۱/۱-۴۲) وفصّلت بقيّة المراجع كيف وقع القتل والصّلب، فنجد مثلاً فى كتاب ابن خلّكان، *وفيات الأعيان* أنّ عضدالدولة قدسمل عينَى ابن بقيّة، ووضعه تحت أرجل الفيلة سنة ۳۶۷هـ وصلبه ببغداد، فبقــى مصلوباً إلى أن مات عضدالدولة. (ابن خلّكان، لاتا: ۲۰۳/۴- ۲۰۴؛ الحصرى، لاتا: ۱۱۰/۴؛ الصفدى، ۱۹۹۱م: ۱۰۰/۱؛ البيهقى، ۱۹۸۲م: ۲۰۸)

وتدلّ هذه الحادثة على شدّة الصّراع السياسى بين الحكّام مثلما أكّده أبوحيّان، وقد كثرت الإهانة والقتل والتّنكيل بين رجال السّياسة، ولم يسلم من ذلك حتّى الخلفاء. فقد امتهنهم البويهيّون، وأساؤوا إليهم مثلما وقع للخليفة الطائع. فقد «دخل بعضُ الدّيلم كأنّهم يريدون تقبيلَ يد الخليفه، فجذَبُوه وأنزلوه عن سريره، وهو يستغيثُ، ولايلتفت إليه أحدٌ، وأخذوا ما فى داره... ثمّ أمروه أن يخلع نفسه، ففعل بعد أن نزل للبويهيين عن كلّ شىء.» (أمين، ۵۳/۱، الزركلى، ۱۹۹۲م: ۵۳/۴؛ ابن خلكان، لاتا: ۱۸۲؛ ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۳۰۸/۱۱)

وقد كان هذا الصّراع قائماً بين وزراء الدّولة من البويهيّن. فأبو الفتح بن العميد وزير ركن الدولة بالرىّ قدوقع سجنه وسمل عينه الوحيدة، ثمّ قتله، كلّ ذلك بتآمر من الصّاحب ابن عبّاد مع بعض أعداء ابن العميد. (الزركلى، ۱۹۹۲م: ۱۱۶/۲؛ ابن خلدون، ۱۹۸۸م: ۵۹۹/۴؛ مسكويه، ۱۳۷۹م: ۳۱۴/۶)

ففى ما يتعلّق بالحياة السياسية نستطيع إذن أن نؤكّد أنّ *الإمتاع والمؤانسة* قدصوّر لنا خصائص العصر كما هى من توتّر وفساد وظلم وصراعات سياسية إلخ.

والاختــلاف بينه وبــين كتب التاريخ أو التراجم، إنّما هــو فى دقائق المعلومات وفى بعــض التّفصيلات الأخرى، ولاغرابة فى ذلــک، لأنّ الكتاب، كتاب أدب وليس كتاب تاريخ.

تحليل الأحوال الاجتماعية فى *الإمتاع والمؤانسة*

لم تكن الصّورة العامّة التى قدّمها لنا التّوحيدى عن الحياة الاجتماعية مخالفة للواقع الســائد آنذاک ولعلّ الصّورة عن الأحوال الاجتماعية تبدو أصدق من الصّورة المعطاة عــن الأحوال السّياســية؛ وإنّ أهمّ ما ميّز الحياة الاجتماعية، هــو التباين الطّبقى بين الخاصّة والعامّة وترف الأولى وخصاصة الثّانية.

ونجد نفس هذه الصّورة منبثّة فى كلّ الكتب التى تتحدّث عن ذلک العصر، فالأثرياء كانوا يملكون القصور الفاخرة والغلمان والجوارى، وكانوا يحرصون على اقتناء الجواهر الفاخرة والنادرة.

ويحدّثنا أحمد أمين عن ثراء الوزراء فيقول: «وهكذا كان تيّارُ التّرف شديداً جارفاً حتّى ليكتسح مَن وَقفَ فى سبيله، وقدأنشأ عضدُالدولة البويهى بُستاناً بلغت النّفقةُ عليه وعلى ســوق الماء إليه خمسةُ آلاف درهم.» (المســعودى، لاتا: ٣٣٨/٢؛ أمين، ٢٠٠٦م: ٨٥/١)

والوزير ابن مُقلة يربّى الحيوانات فى قصره، ويعتنى بها أكثر عناية، «فكان له بستان عظيم عدّة أجربة شــجر بلانخل، عمل له شــبكة أبريســم، وكان يفرخ فيه الطّيور التى لاتفرخ إلا فى الشّجر.» (المصدر نفسه)

والوزيــر ابن الفــرات كان يملک أموالاً كثيرة تزيد على عشــرة آلاف آلاف دينار، وكان ابن الفــرات لايأكل إلا بملاعق البُلور، «وكان لا يأكل بالملعقة إلّا لقمةً واحدةً.» (ابن خلّكان، لاتا: ٥٣٠/١؛ أمين، ٢٠٠٦م: ٨٦/١)

وبلــغ بالكبراء التّرف أن جعلــوا مع الطّباخ رجلاً يعتنى بتقديم الشّــراب لهم سمّوه الشّرابى، يقول آدم متز: «وكان فى بيوت الكبراء إلى جانب صاحب المطبخ رجلٌ يسمّى الشّرابى، شأنه العناية بالشّراب وآلته وبالفاكهة والروائح.» (متز، لاتا: ٢٤٥/٢)

وبينما كانت الخاصّة تملك المال الوفير، وتعيش عيشة التّرف والنعيم، كان أكثر الشّعب بائساً فقيراً لايستطيع توفير قُوت يومه، وكانت لذلک نتائج اجتماعية واضحة، يقول عنها أحمد أمين: «نشأ عن هذه الحالة الاجتماعية مظاهر متعدّدة، ترفٌ لاحدّ له فى بيوت الخلفاء والأمراء وذوى المناصب، وفقر لاحدّ له فى عامّة الشّعب والعلماء والأدباء اللّذين لم يتّصلوا بالأغنياء، ثمّ المظاهر التى تنتج عادةً من الإفراط فى التّرف كالتفنّن فى اللّذائذ والاستهتار والنّعومة و فساد النفس وكلّ المظاهر التى تنشأ عن الفقر كالحقد والحسد والكذب والخبث والخديعة.» (أمين، ۲۰۰٦م: ۹۹/۱)

إذن هناک تماثل واضح بين ما صوّره التّوحيدى من تباين بين الأغنيا والفقراء وما صوّرته الكتب التى تحدّثت عن القرن الرابع الهجرى وهذا التّماثل يعطى كتاب *الإمتاع والمؤانسة* قيمةً وثائقيةً لا شکّ فيها.

ومن خصائص العصر الاجتماعية من خلال *الإمتاع والمؤانسة* انعدام الأمن ونقتصر فى تأييد ذلک على ما أصاب الناس بمدينة بغداد فى ذلک العصر، فقد: «خلت المنازل ببغداد من أهلها، وصاروا يطلبون من يسكن الدّار بأجرة يتعطّاها ليحفظها، وقد أغلقت عدّة حمّامات ومساجد.» (متز، لاتا: ۳۱/۱)

وفسّر أبوحيّان فى *الإمتاع والمؤانسة* انعدام الأمن بالتعصّب المذهبى، ونجد آدم متز يفسّر هذه الظاهرة بنفس السّبب معتمداً على كتب قديمة كتاريخ ابن الأثير وتاريخ يحيى بن سعيد (وهو مخطوط بمكتبة باريس) وغيرهما ويقول: «وأضيف إلى هذا ما كان بين السنّيين والشّيعة من نزاع دائم، فكانوا يُلقون النّارَ بعضُهم على بعضٍ دائماً، وفى سنة ۳٦۱ق قامَتْ بالكَرخ فتنةٌ، فأرسلَ الوزيرُ حاجبَه لقتال العامّة، وكان شديدَ التعصّب للسنَّة، فاضطرّ إلى إلقاء النّار فى أماكن كثيرةٍ ليَقضى على الفتنة، فاحترق الكرخُ حريقاً عظيماً، وكان عدّة من احترق فيه سبعةَ عشرَ ألف إنسانٍ، واحترقت طائفةٌ كثيرةٌ من الدّور والأموال من ذلک ثلاثمائة دكّانٍ وثلاثة وثلاثون مسجداً...» (ابن كثير، ۱۹۸٦م: ۲۷۳/۱۱؛ مسكويه، ۱۳۷۹ش: ۳۸٦/۵-۳۸۹؛ ابن خلدون، ۱۹۸۸م: ۵۳۱/۳؛ متز، لاتا: ۵۹/٤-٦۰)

وقد رأينا كيف صوّر كتاب *الإمتاع والمؤانسة* انتشار ظاهرة المجون فى الكلام، وهى

ظاهرة تؤيّدها المصادر الأخرى.

فقد تحدّث أبو حيّان عن انشغال الأمير عزّالدولة بالقَصف والعزف وولوعه بالصّيد، وهاهو مسكويه فى كتابه *"تجارب الأمم"* يؤكّد نفس هذه الصورة، فيقول متحدّثا عن عزّالدولة: «وكان يحبّ أن يقضى أوقاته فى الصّيد والأكل والشّرب والسّماع واللّهو واللّعب بالنَّرد وتحريش الكلاب والدِّيكةِ والقَباج...وقد اتّفق مرةً أن أُسِرَ له غلامٌ تركيٌّ، فجنّ عليه جنوناً، وتسلّى عن كلّ شيء خرج عن يده إلا عنه وامتنعَ عن الطّعام والشَّراب، وانقطع إلى النَّحيب والشَّهيق والعَويل.» (مسكويه، ١٣٧٩ش: ٣٤٩/٦؛ متز، لاتا: ٥٩/١-٦٠)

ومن الوزراء الذين اشتهروا بالمجون، أبوالعبّاس الخصيبى الذى «كان يواصلُ شربَ النّبيذ باللّيل، والنّومَ بالنهار فى أيّام وزارته كلّها، وكان ينتبه مخموراً لافضلَ فيه للعمل.» (متز، لاتا: ١٩٣/١) وعزل هذا الوزير بعد سنة وشهريْن من الوزارة «بالقبض عليه وحبسه، وذلك لإهماله أمر الوزارة، وذلك لانشغاله بالخمر فى كلّ ليلة، فيصبح مخموراً لاتمييز لـه، ووكّل الأمور إلى نوّابه، فخانوا وعملوا لمصالحهم...» (ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٥٤/١١؛ ابن خلدون، ١٩٨٨م: ٤٦٧/٣؛ ابن الأثير، ١٩٨٩م: ٣١٤/٨)

هذه إذن خصائص الحياة الاجتماعية فى كتاب *الإمتاع والمؤانسة* تبدو معبّرة عن الصورة العامة لأحوال العصر بما فيها من تباين اجتماعى وفساد أخلاقى، وهذه الصورة لاتخصّ مدينة بغداد وحدها أو الدولةَ البويهيّة فقط، بل هى تعمّ أحوال المجتمع الإسلامى بكلّ أقسامه مع اختلاف فى جزئيّات بعض الأمور، وذلك ما يجعل الكتاب صادقاً فى اتّصاله بالواقع الاجتماعى وفى التّعبير عن خصائصه العامّة وهو ما يعبّر عن وعى المؤلّف للأحداث التى تعيشها البلاد.

تحليل الحياة الفكرية فى *الإمتاع والمؤانسة*

تنطبق نفس هذه الملاحظة المذكورة على الصّورة العامّة التى قدّمها لنا التّوحيدى عن الحياة الفكرية، فقد أبرز كتاب *الإمتاع والمؤانسة* تعدّد المشاغل الفكريّة فى القرن الرّابع من العلوم اللّغوية إلى الفلسفة، إلى علوم الدّين والأدب وغيرها، وإنّ نظرة

بسـيطة إلى كتب تاريـخ الأدب تجعلنا نقف على حركة فكرية نشـيطة فى القرن الرّابع الهجرى، أخذت فيها كلّ المعارف حظّها من الاهتمام والتطوّر. فقد تجاوزت الدّراسات اللغوية العراق لتصل إلى مصر والأندلس؛ فممّا يحكى أنّ طالبين مصريين درسا النّحو والصّـرف ببغداد، «ثمّ عادا إلى مصر، فملآها نحواً وصرفاً... وكوّنا مدرسـة فى القاهرة تشبه مدرسة الزجّاج فى بغداد.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١٢٠/٢)

وتطوّرت الدّراسـات اللغوية بتأثير الفلسـفة اليونانية، وقد كان أبوالحسن الرّمّانى أوّل من مازج بين النّحو والمنطق، فأحدث ذلك نقاشاً حول أيّهما أفضل، النّحو العربى أم النحو اليونانى. (المصدر نفسه: ١٢٣/٢)

وقـد أعطانا التوحيدى مثالا حول هذا النّقاش عندما روى لنا المناظره التى دارت بين أبى سعيد السّيرافى ومتّى بن يونس القنّائى، وتعبّر هذه المناظرة عن وثيقة فريدة من نوعها احتفظ لنا بها كتاب *الإمتاع والمؤانسة*.

وعندمـا نقارن بين الصّـورة التى قدّمها لنا كتـاب *الإمتاع والمؤانسـة* عن العلوم الصّحيحـة، وما تعرّضت إليها الكتب الأخرى نلمس الفرق بيّناً؛ لأنّ حديث التّوحيدى حـول هذه العلوم كان باهتاً لايعكس ما وصلت إليـه فى القرن الرّابع الهجرى من دقّة وتطوّر، فقد نشـطت هذه الحركة فى كلّ البلاد الإسلامية ونبغ فى كلّ علم رجالٌ طوّروه. يقـول أحمد أمين فى وصـف ما وصلت إليه تلك العلوم فى ديار الإسـلام: «وقد عَنيت طائفـةٌ بها، وتقدّمت تقدّماً كبـيراً فى هذا القرن الرابع، وتفاخَرَ الملـوكُ والأمراءُ بها، وزيّنـوا أقطارَهم بها، فجبريلُ ابن بختيشـوع فى العراق وابـن الهيثم فى مصر وعلى بن رضوان فى مصر وابن البيطار النباتى وغيرهم.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١٩١/٢)

وكم كان أبو حيّان التوحيدى صادقاً فى تصوير سـوء منزلة المفكّرين فى عصره، فقد أثبتـت كتب التّراجم بؤس كلّ مفكّر لم يتّصـل بأمير أو وزير، وهو ما بيّنه أبو حيّان فى *الإمتاع والمؤانسـة*، عندما أبرز شـدّة الخصاصة التى عاناها هو وعاناها أبو سـليمان السجستانى وابن يعيش الرقّى وغيرهم.

كما أنّه نفسـه مع علمه الواسع وأدبه الفيّاض وفلسـفته وبلاغته واتّصاله بالوزراء والعلماء وكدّه فى الحياة بالوراقه و نسـخ الكتب وتآليفه الغزيرة، يقول محدثاً عن نفسه:

«ولقَد اضطررتُ بينَهم بعد الشُّهرة والمعرفةِ فى أوقات كثيرةٍ إلى أكْلِ الخُضْر فى الصَّحراء، وإلــى التكفُّفِ الفاضِحِ عند الخاصّــة والعامّة، وإلى بيعِ الدّين والمُــروءَة، وإلى تَعاطى الرّياءِ بالسُّمعة والنِّفاق، وإلى ما لايَحسُنُ بالحُرّ أن يَرسُمَهُ بالقَلم، ويَطرحَ فى قلبِ صَاحِبِه الألَمَ.» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ٢١/١)

وهذا أبو العبّاس المعروف بابن الخبّاز الموصلى،كان من كبار النحويّين والأدباء قال فى خطبة كتابه المســمّى *"بالفريدة فى شــرح القصيدة"*: «ومن عَلمَ حقيقةَ حالى، عَذرنى إذا قصّرتُ، فإنّ عندى من الهموم ما يَزعُ الجِنانَ عَن حفظه، ويكفُّ اللّسانَ عن لَفظِهِ:

ولَــو أنَّ مــا بى بالجِبــالِ لهَدَّمها	وبالنّــار أطفاهــا وبالمــاء لم يجرِ
وبالنّاسِ لم يحيوا وبالدَّهرِ لم يكنْ	وبالشَّمسِ لم تطلُعْ وبالنَّجمِ لم يسرِ

وأنا أســال الله العظيمَ أن يكفينى شــرَّ شَــكواى وألّا يزيدنى على بَلواى، فإنّى كلّما أردتُ خفضَ العيشِ صار مرفوعاً، وعاد بالحزن سببُ المسرّة مقطوعاً والله المستعانُ فى كلِّ حالٍ.» (أمين، ٢٠٠٦م: ٩٧/١)

وهذا الخطيب التبريزى كان له نسخة من كتاب *"التّهذيب فى اللغة"* للأزهرى فى عدّة مجلّدات أراد تحقيق ما فيها وسماعها على عالم لغوى، فدلّ على أبى العلاء المعرّى، فجعل الكتاب فى مخلاة، وحملها على كتفه من تبريز إلى معرّة النّعمان، ولم يكن له من المال ما يستأجر به ما يركبه، فنفذ العرق من ظهره إليها، فأثّر فيها البَلَلُ ومن شعره:

«فمَنْ يَســأمْ من الأسْــفارِ يَوماً	فــإنّى قــد سَــئِمتُ مــن المُقامِ
أقمنــا بالعــراقِ علــى رجــالٍ	لِئــامٍ يَنْتَمــون إلــى لئــام»

(الحموى، ١۴١۴ق: ٨٢/۶)

وحكى لنا أبو حيّان التوحيدى حادثة انتحار فظيعة، فقال: «شاهدنا فى هذه الأيّام شــيخاً من أهل العلم ساءت حالُهُ وضاق رزقُهُ واشــتدّ نُفورُ الناس عَنه ومقتُ معارفِهِ له، فلمّا توالى عليه هذا، دَخلَ يوماً منزلَهُ ومدّ حَبلاً إلى ســقف البَيتِ واختنق بِهِ، فلمّا عرفنا حالَهُ جَزعنا وتوجَّعْنا وتناقلنا حديثَه وتصرَّفنا فيه كلَّ مُتَصرّف» وأخذ أبو حيّان وأصحابه يتجادلون فى أنّه له الحقّ فى الانتحار أو لا. (التّوحيدى، ١٩٥٣م: ٢١٩)

هذا شأن العلماء، أمّا عامّة الشّعب فكانوا أسوأ حالاً.

وفى معجم *الأدباء*، وجدنا أمثلة موجعة عن بؤس المفكّرين فى عصرهم ذاک، فهذا أبوبكر القومسى الفيلسوف شكا الفقرَ بقوله: «ماظننتُ أنّ الدّنيا ونكدَها تبلُغُ من إنسانٍ ما بلغ منّى، إن قَصَدتُ لأغتسلَ منها نَضبَ ماؤُها وإن خَرَجتُ إلى قِفارٍ لأتيمَّمَ بالصّعيدِ عاد صَلداً أملسا.» (الحموى، ١٤١٤ق: ١٠/١٥)

وهذا المعافى بن زكريا النهروانى: «قد نامَ مُستدبرَ الشّمس فى يومٍ شاتٍ وبه من أثرِ الفقر والبُؤس أمرٌ عظيمٌ مع غزارة علمه، واتّساع أدبه وفضله المشهُورً.» (المصدر نفسه: ١٥١/١٩)

والأمثلة فى هذا الموضوع كثيرة، وذاک ما يدلّ على شدّة الغبن الذى كان يحياه المفكّرون فى ذلک العصر.

بعد هذه المقارنات بين الصورة التى قدّمها لنا كتاب *الإمتاع والمؤانسة* وبين ما جاء فى المراجع الأخرى من حديث عن القرن الرابع الهجرى، نستطيع أن نوكّد ما يلى:

- أنّ الكتاب يتفّق مع بقية المراجع بصورة عامّة فى إبراز خصائص العامّة فى ذلک العصر، أمّا الاختلافات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانسة* وبين غيره من الكتب، فإنّما هى اختلافات جزئية تخصّ دقّة بعض المعلومات أو وضوح بعض الصّور، ولذا فإنّنا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتاب رغم النقائص التى بيّناها فى بداية هذا المقال.

ثمّ إنّ التوصّل إلى استخراج هذه القيمة يتطلّب جهداً كبيراً، لتشتّت المعلومات وتوزّعها على كلّ أجزاء الكتاب ويبدو لنا هذا الأمر طبيعياً إذ أنّ كتاب *الإمتاع و المؤانسة* كتاب أدب وليس كتاب تاريخ.

ونؤكّد كذلک أنّ التوحيدى لم تختلف آراءه ومواقفه عن آراء وأفكار عصره، فانطبعت هذه الصورة العامّة بنظرة المؤلّف وبعقيدته، ولعلّ ذلک ما يفسّر لنا تلک الاختلافات الجزئيّة بين الإمتاع والمؤانسة وبين غيره من الكتب.

أمّا إذا أردنا تحليل مواقف المؤلّف فى *الإمتاع والمؤانسة* فإنّنا نقول: إنّ المواقف التى اتّخذها أبو حيّان التّوحيدى من مختلف قضايا عصره، تعبّر عموماً عن عدم رضاه بالواقع السائد فى المجتمع وعن تربّصه بالعصر قيماً بديلةً وحسنةً لتخلف القيم الفاسدة.

وقد تلوّنت صورة المجتمع المرسومة فى *الإمتاع والمؤانسة* رغم اكتسابها عامّة طابعاً

وثائقياً بمواقف المؤلّف وانطباعاته وانفعالاته.

تقييم مواقف التّوحيدی

ونحن فی هذا المقــام نريد أن نقيّم مواقف التوحيدی فی هذا الكتاب محدّدين مختلف الأسباب الذّاتية أو العامّة الدافعة إليها.

لقــد اتّخذ أبوحيّان مواقف عديدة فی *الإمتاع والمؤانســة* تحت ضغوط نفســيّة حادّة تمكّنت منه ولم يستطع التجرّد من تأثيراتها وقت التّصريح برأيه.

علی ســبيل المثال إذا نظرنا إلی موقفه من الصّاحب ابن عبّاد، نجده أبرز دليلٍ علی ذلک، وقد اعترف التّوحيدی نفســه بذلک صراحةً عندما طلب منه الوزير ابن سعدان أن يحدّثه عن شخصية الصّاحب، فقال متمنعاً من الجواب: «إنّی رجلٌ مظلومٌ من جَهته وعاتبٌ عليه فی معامَلتی وشديدُ الغَيظِ لحرمانی و إن وصفتُه أربَيْتُ مُنتصِفاً وانتصفتُ منه مُســرفاً، فلو كنتُ معتدلَ الحال بين الرّضا و الغَضَب أو عارياً منهما جُملةً، كان الوصفُ أصدقَ والصّدقُ به أخلَقَ.» (التوحيدی، ١٩٥٦م: ٥٣/١-٥٤)

فيظهــر من هذه الفقرة وعی أبی حيّان التامّ بالخلفيّات التی تتحكّم فيه عند الحديث عن الصّاحب والوعی عادةً يحرّر صاحبه من الضّغوط، ويوجّه مواقفه وجهة موضوعية وعلمية، لكن الذی يبدو أن ما كان بين الرّجلين من الخلفيّات، لم يكن يستطيع أبو حيان أن يتغلّب عليه.

نحن نجد فی كلام أبی حيّان إحساســاً قوياً بالألم الــذی خلّفته صلته بالصّاحب ابن عبّــاد، من ذلک عبارات: «مظلومٌ من جهته، شــديدُ الغيظ لحرمانی وأربَيتُ مُنتصِفاً...» إلا أنّ *الإمتاع والمؤانســة* لايعطينا صورة أدقّ عن العلاقة بينهما غير ما وصفته به هذه العبارات.

وبعودتنا إلی كتاب *مثالب الوزيرين*، وقفنا علی كلّ فصول القصة بين الرّجلين، وهو ما ســاعدنا علی تفسير موقف أبی حيّان من الصّاحب.فقد انتجع التوحيدی، الصّاحب بأمــلٍ كبير فی أن ينتــزع عنه رداء الفقــر والمهانة وفی أن يتخلّص مــن ضنک البؤس والحرمان اللذين أضنيا حياته وكدّاها. فلمّا وصل إليه كلّفه الصّاحب بنســخ الكتاب؛

فانزعــج وأســرّ لمن كان فى الدار: «إنّمــا توجّهتُ من العراق إلى هــذا الباب وزاحمتُ مُنتَجعى هذا الرّبيع لأتخلّص من حِرفة الشُــؤم، فإنّ الوراقة لم تكن ببغداد كاسدةً، فنمى إليــه هذا أو بعضه أو على غــير وجهه فزاده تفكُّراً.» (الحمــوى، ١٤١٤ق: ١٩٣٤/٥؛ التوحيدى، ١٩٩٣م: ٢٠٣)

وكلّفه مرّةً أخرى أن ينسخ ثلاثين مجلّدة من رسائله بدعوى أنّها مطلوبة فى خراسان فارتاع وقال: «هذا طويلٌ ولكن لو أذن لى أخْرَجتُ منه فِقَراً كالغُرَر، لو رُقىَ بها مجنونٌ لأفاقَ ولو نُفِثَ على ذى عاهَةٍ لبرأَ...» (التوحيدى، ١٩٩٣م: ٣٢٥-٣٢٦)

وقــد سمع ابن عبّاد هذا الكلام فآلمه أن ينصبّ التوحيدى نفســه ناقداً وحاكماً يميّز الحسن من الردئ فى رسائله، فقال متوعّداً: «طعَن فى رسائلى وعابها ورَغِبَ عن نَسْخِها وأزرَى بها، والله لينكرنَّ منّى ما عَرفَ و ليعرفنَّ حظَّهُ إذا انصرف.» (المصدر نفسه)

وفعلاً برّ الصّاحب بقســمه فقسا على أبى حيّان أشدّ قسوةٍ وحرمه من أجرة النسخ طيلــة ثلاث ســنين، فلم يعطه درهماً واحــداً. (التوحيــدى، ١٩٥٦م: ١٤/١؛ الحموى، ١٤١٤ق: ١٣/١٥)

هذا هو أبرز ســبب جعل المؤلّف يسخط على ابن عبّاد، وهو ضياع أمله فى الخروج من ضنک العيش.

وســاءت العلاقة بين الرّجلــين فى تلك المدّة حتى صارت منافســة يتواجهان فيها بالحدّة، فكان الصّاحب كلّما أهان التّوحيدى بكلمة قاســية تلقى أخرى أقســى منها، وقد أثبت معجم *الأدباء* رواية لأبى حيّان يقول فيها: «حضرتُ مائدةَ الصّاحب، فقَدَّمتُ مَضيرةً؛ فأمعنْتُ فيها فقال لى: يا أباحيّان إنّها تَضُرُّ بالمشــايخ. فقلتُ: إن رأى الصّاحب أن يدَعَ التَطبُّبَ على طعامه فعل. فكأنّى ألقمتُه حجراً وخجل واســتحيا، ولم ينطق إلى أن فرغنا.» (الحموى، ١٤١٤ق: ٧/١٥)

وقــال فى موضع آخر: «قال لى ابن عبّاد يوماً: يا أبــا حيّان مَن كنّاکَ بأبى حيّانٍ؟ قلــتُ: أجــلُّ الناس فى زمانه وأكرمُهم فى وقته. قال: ومَن هُــو ويلَکَ؟ قلتُ: أنتَ. قال: ومتــى كانَ ذلــک؟ قلت: حين قُلتَ يا أبَا حيّان من كنّــاک أبا حيّان، فأضرَبَ عن هذا الحديثِ، وأخذ فى غيره على كراهةٍ ظَهرتْ عليه.» (المصدر نفسه: ١٢/١٥)

فالتّوحيدى قدرفض الإهانة المعنوية والمادّية التى كان يواجهه الصّاحب بها، وذلك سرّ الفشـل للعلاقة بينهما؛ هذه العلاقة التى أفرزت فى قلب المؤلّف قرحاً لايندمل. قال التّوحيدى فى كتابه "*مثالب الوزيرين*" واصفاً آثار ما بقى فى نفسه من صلته بابن عبّاد: «ولكـنّى ابتليتُ بِهِ، وكذلك هُـو ابتُلِىَ بِه، ورمانى عن قَوسِـهِ معرقاً، فأعزقت ما كان عنـدى على رأسِـهِ مُغيظاً، وحَرَمَنى فازدريتُه، وحقّـرنى فأَخْزيتُهُ، وخصّنى بالخيبة التى نالت منى، فخصّصتُـه بالغَيبة التى أحرقَتْهُ والبادى أظلَم والمنتصف أعْذَر.» (التوحيدى، ١٩٩٣م: ٥٨)

فيظهـر إذن أنّ التّوحيدى فى حديثه عن الصّاحب ابن عبّاد فى *الإمتاع والمؤانسـة* مـازال متأثّراً بعاطفتـه الملتهبة غيظاً وحقداً والتى لم تشـتفِ ولم تهـدأ حتى بعد كتابة رسالة "*مثالب الوزيرين*" وهو سرّ التّباين الكبير بين تمجيد المؤرّخين وأصحاب التّراجم للصّاحب ابن عبّاد، وتهجين أبى حيّان له. ونحن لاننكر على التّوحيدى موقفه، فهو أديب قد عبّر عما خالج ذاته من مشـاعر والأدب الصّادق هو ما كانت بعض منابعه وموارده خلجات النفس فى غضبها ورضاها.

وموقـف أبى حيّـان مـن ابن العميد مشـابه كثـيراً لموقفه من الصّاحـب إذ أنّه قدصدر عـن نفسٍ متألمة للحرمان الـذى لاقته منه. يقول الدكتـور زكريا إبراهيم: «قـد يعجبُ المـرءُ كيف ارتضى أبوحيّان لقلمه أن يخوضَ فى عَرض ابن العميد، وأن يمضـى فى قَدحِهِ وهجائـه إلى هذا الحدّ، ولكن الظّاهـر أنّ خَيبةَ أمل أبى حيّان من وراء إنتجاعـه لِفنـاء ابن العميد هى التى حَدَتْ به إلى المبالغة فى ذمّه والطّعْن فيه.» (إبراهيـم، ١٩٩٤م: ٤٢)

ومـن المواقف الأخرى التى اتّخذها أبوحيّان تحت مؤثّرات نفسـّية، معارضته لثورة العيّارين سنة ٣٦٢ق. فقد صوّر أصحاب هذه الثّورة فى أحقر الصّور، ووصفهم بأوصافٍ تدلّ على معارضته لكلّ ما أتوه من أعمال داخل المجتمع والسّبب فى ذلك أنّه قد أصابه من العيّارين شرّ كبير، إذ انتهب بيته وقتلت جاريته، فأضحى مفلساً مُعدماً «لا يملكُ مع الشَّيطان فَجرَةً ولا مَعَ الغُراب نَقْرَةً.» (التوحيدى، ١٩٥٦م: ١٦٢/٣)

إذن فلايمكننـا أن نتوقّع من التّوحيدى إجلالاً لهذه الثّورة ولأصحابها، إلّا أن يكون

قد قتل من نفسه حسّاسيّتها وانفعالاتها وأساها وشجونها، ووقف يتأمّل بعين العقل الأسباب الهيكلية والرئيسية التى دفعت بالعيّارين إلى ذلک الفعل ويتفهّم ما عانوه من مهانة وخصاصة، فيعذرهم ويقف إلى جانبهم وما كان أبوحيّان يعمل ذلک الفعل. فالوجدان من عناصر كيانه الرئيسة، إلا أنّه يجب أن نلاحظ أنّ التّوحيدى قدكان أكثر شدّةً وقسوةً على الصّاحب منه على العيّارين، فكأن الإهانة المعنوية التى لاقاها من ابن عبّاد آلم فى نفسه من الإفلاس الذى تركه العيّارون.

وليس كلّ مواقف المؤلّف فى *الإمتاع والمؤانسة* وليدة الضغوط النفسية أو الوجدانية، فهناک مواقف كثيرة وقفها بدافع المبدأ الذى يؤمن به، نذكر منها خصوصاً موقفه من المتكلّمين وعداءه الصّريح لهم، وقد تجاوز فيه حدود المعارضة الفكريّة، ليدعو عليهم بالشرّ، وقد استنتجنا من ذلک مذهبه الدّينى فقلنا إنّه سنّىّ يقف فى وجه ما أحدثه المتكلّمون من بحوث فى الفكر الدينىّ الإسلامى، وعلى سبيل المثال نقده لابن البقّال فى قوله بتكافؤ الأدلّة بين الخير والشرّ. (المصدر نفسه: ١٩١/٣)

هذه النظرة المحافظة قدتحكّمت فى كثير من المواقف الأخرى للمؤلّف، فمثلاً عند حديثه عن الخلفاء فى القرن الرّابع وعن دورهم فى الحياة السياسية والاجتماعية، لم يكن من قبيل الصُّدفة، فنحن لانجده يتحدّث عنهم كثيراً حتى فى بقيّة كتبه، والسّبب فى ذلک هو أنّ خلفاء بنى العبّاس كانوا سنّيّين، بينما الوزراء والأمراء كانوا فى أكثر الأحيان شيعيّين وكأنّ التّوحيدى مازال يعتقد رغم كلّ الظّروف ورغم ما وقع للخلفاء من ضعف سياسىّ وقلّة نفوذ فى الحياة العامّة، بجلال الخلافة، فلم يشأ أن يمسّ الخليفة بكلام سوء.

وهو وإن لم يتحدّث عن الخلفاء فى عصره، فإنّنا نراه كثيراً ما تحدّث عن سيرة الخلفاء الرّاشدين وعن خلفاء آخرين مثل: عبدالملک بن مروان أو عمر بن عبدالعزيز خاصّة ليبرز فضائلهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية.

ومن مواقفه المحافظة فى الميدان الفكرى تفضيله لمنهج أبى سعيد السيرافى فى اللّغة على منهج أبى على الفارسى. إنّ هذا الموقف لم يتّخذه التوحيدى وفاءً لأستاذه فقط، وانّما اتّخذه لأنّ أبا على الفارسىّ قدأدخل عنصرى القياس والمنطق فى اللّغة.

وكانت بينه وبين السّـيرافى اختلافات كبيرة حول عديد من المسـائل اللّغوية، وما هـذه الاختلافـات إلّا صورة بيّنة عن الصّراع الفكرىّ بـين القديم والجديد فى المجتمع الإسـلامى، وقد وقف أبو حيّان مع القديم صراحة بمدحه علم أبى سـعيد وذمّه علم أبى علىّ الفارسى.

يقـول أحمد أمين مقارناً بين العالمين: «فى الحقّ أنّ السّـيرافى كان أشـبهَ بالمحافظين، يَروى ما يَسـمعُ، ويَحفظُ ما يَروى على كثرة ما يَروى وما يَحفظ، فى ثقةٍ وأمانةٍ وأنّ أبا على كان حُرّاً مبتكراً قياسـياً فتح للناس هو و تلميذه ابن جنّى أبواباً جديدةً فى النّحو والتّصريفِ لم يُسبقا إليها...» (أمين، ٢٠٠٦م: ٢٤٣/١)

وشبيه بهذا موقفه من الفلسفة والشريعة؛ فقد فضّل الشّريعة على الفلسفة، واعتبرها أكمـل منهـا، وما ذاک إلّا لأنّ الفلسـفة عنصر جديد فى الفكر العربى الإسـلامى جاء عن طريق الترجمة، فلهج به العلماء، وردّدوا أفكار الفلاسـفة اليونانيّين وغيرهم، وكان لدخول الفلسـفة أثر كبير فى ظهور مذاهب عقلية عملت على تجديد الفكر الإسـلامىّ، فاختلفـت تلک المذاهب فى ما بينها، وترامت بالتكفير والتفسـيق، ولابدّ أن نلاحظ أنّ أبا حيّان لاينكر التفلسف ولاإعمال العقل، لكنّه ينكر أن يسوق التفلسف الإنسانَ إلى الكفر ومخالفة الشّريعة.

ويتنـزّل فى نفـس هذا الاتّجاه موقف التّوحيدى من الأدب والحسـاب، فقد بينّا أنّه يرفض أن تفضل صناعة الحسـاب، صناعة البلاغة والإنشـاء، بل هو يقرّ بالتكامل بين الصّناعتين.

إنّنا نرى من خلال هذه المواقف أنّ أبا حيّان يعارض كلّ جديد يدخل المجتمع، فهل ذلک منه تحجّر وتنكّر للتطوّر؟

يجب أن نعود هنا إلى واقع المجتمع الإسـلامى فى القرن الرابع الهجرى لنفهم موقف أبى حيّان الخاصّ. يقول أحمد أمين واصفاً حالة المجتمع آنذاک: «أُصيب العالَمُ الاسلامىُ بانقسـامٍ كبيرٍ حتى كأنّه عِقدٌ إنفَرطَ أو صَخرةٌ تفتّتَتْ.» (أمين، ٢٠٠٦م: ١/١) تعبّر هذه الجملة صادق التعبير عن حالة العالم الإسـلامى آنذاک، وهى حالة من الانقسام العامّ سياسياً واجتماعياً وفكرياً.

ومـن أبرز أسـباب ذلک التشـتّت الكبير دخول عناصر جديـدة حملت معها رؤى جديدة فى السياسـيّة والفكر والمجتمع، تغلغلت تلک العناصر بنظرتها تلک، وسيطرت على المراكز السياسية والفكرية، فازداد المجتمع تمزّقاً، وصار مهدّداً فى كيانه، لأنّه قدفقَدَ العدل السياسى والتسامح الاجتماعى.

وقدوعـى التّوحيدى هذه المخاطر، فأبرز موقفه صراحةً، فهو خائف على مسـتقبل هـذا المجتمع من أن يدوم تشـتّته وتمزّقه إلى غدٍ أو بعد غـدٍ، وانطلاقاً من هذا الخوف والفـزع وقف معارضاً لكلّ جديد يعمق التفكّک بالبلاد، فالمعارضة ليسـت عقيدة، بل هى موقف آنى حتى يسلم المجتمع، ويأمن على غده من الضّياع والدّمار، وإنّ المحافظة التى أبداها فى آرائه هى موقف دفاعىّ عمّا يمكن أن يخلّص البلاد من الموت الحضارى، لذا فقد رأيناه لايرفض الفلسفة كلّ الرفض، ولا الحساب أيضاً إلّا فى مدى معارضتهما للقيم الأصيلة بالمجتمع.

ومواقف التّوحيدى لم تقتصر على إبداء المعارضة لبوادر الدّمار المترصّدة للمجتمع، بل فيها تلميحٌ إلى وجود الإصلاح السّياسى والاجتماعى.

والنّظرة إلى الإصلاح وإلى وسـائله لاتختلف من حيث الجوهر عن النّظرة إلى هذه العناصر الجديدة المهدّدة للحضارة الإسلامية، فرفض الجديد دفاعاً عن المجتمع وصوناً له من الدّمار والتّحطيم.

وحنـين أبى حيّان إلى عهـدٍ مَضى كان خلاله المجتمع آمناً فى ظلال الإسـلام ديناً والعدل سياسةً والوحدة اجتماعاً.

فلا صلاح لأمر المجتمع فى رأى أبى حيّان إلّا بإقامة سياسـة شـرعية، وبسيادة قيم أخلاقية فاضلة، وبوحدة اجتماعية متينة.

فلو كان أبو حيّان معاصراً لنا لقلنا هو مفكّر سـلفىّ متحجّر.لكن حسـبه أن عاش بوعى المفكّر البصير، ونظر إلى مجتمعه بعين النّاقد المنقّب عن مواطن الصّلاح والفساد.

إنّنا قد لانوافق أبا حيّان فى مواقفه المحافظة، إذ أنّ المجتمع فى القرن الرابع الهجرى قدتطوّر، وهو بحاجة إلى عناصر جديدة لتسـتقيم الحياة فيه، لكنّنا رغم ذلک نقدر فيه نزعته وميله إلى العدل السياسـىّ، وإلى التّضامن الاجتماعى وإلى وجود قيم أخلاقية

فاضلة، لأنّ تلک الأمور هی أساس الکینونة الحضارية.

نستطيع إذن أن نؤکّد فی نهاية المطاف أنّ لکتاب *الإمتاع والمؤانسة* قيمة ذهنية وأخرى واقعية، فهو قدعبّر من ناحية عن مفهوم الثقافة فی ذلک العصر، وماااتّسمت به من موسوعية فکريّة، ويظهر ذلک فی تطرّق الکتاب إلى البحث فی مواضيع کثيرة منها ما يتعلّق بالأدب، ومنها ما يهتمّ بالفلسفة وبالدّين وبالنّفس و بالأخلاق وغيرها من المواضيع.

وهذه الرّوح الموسوعية مازالت تعبّر عن نظرة ثقافية قديمة، وهناک مثل سائر يقول: «الأدبُ هو الأخذُ من کلّ شیء بطَرَفٍ» (ابن خلدون، ۱۹۸۱م: ٤٧٦؛ السيوطی، ۱۹٦٥م، ۲۳) فلم تظهر بعد نزعة التخصّص التامّ وعکوف العالِم على الاهتمام بفنّ واحد.

والکتاب إلى جانب هذا الأمر نجده قدصوّر شؤون المجتمع وأحواله فی القرن الرّابع الهجری، وأبرز ما يهدّده من أخطار داخليّة وخارجيّة، تنذر فی کلّ مظهر من مظاهرها بالدّمار الذی ينتظر الحضارة الإسلامية، فبدت صورة الواقع غائمة، لايکاد يظهر منها بصيص نور يجدّد الأمل فی غدٍ أفضل. فهل نجد مجتمعاً أسوأ حالاً من ذلک الذی تسوده الفوضى السياسيّة والاجتماعيّة، ويحکمه الظّلم والعسف، وتسفک فيه الدماء هدراً؟ هاتان القيمتان الذهنية والواقعية تعبّران عن عمق الصلة بين الکتاب و البيئة التی عاشها المؤلّف.

لکن الصّورة المرسومة لتلک البيئة، يجب أن لاخدعنا فنرتاح إليها وکأنّها الواقع ذاته، فهی صورة رسمتها عين أبی حيّان السّوداء، ونمّقها ضميره القلق، وصاغها عقله الثّائر، فجاءت داکنة تمازجت فيها کلّ عوامل قلق المؤلّف وثورته.فالکتاب إذن هو إفراز لعوامل البيئة وبواطن الذّات.

النتيجة

لقد توصّل هذا المقال إلى نتائج يمکن تلخيصها فيما يلی:

إنّ کتاب الإمتاع والمؤانسة، کتاب أدب وليس کتاب تاريخ، وقد کتبه أبو حيّان التوحيدی تحت عدد کبير من الضّغوط المادية والأدبية.

والتّوحيدى يطيل فى إبراز التوتّر والفســاد السياسيين اللّذين سادا المجتمع آنذاک، ومن مظاهر التوتّر السّياسى انعدام الأمن الخارجى، وقدصوّر لنا خصائص العصر كما هى من توتّر وفساد وظلم وصراعات سياسية.

إنّ الكتــاب يتفّــق مــع بقية المراجع بصــورة عامّة فى إبــراز الخصائص العامّة فى ذلــک العصر، أمّا الاختلافــات الموجودة بين *الإمتاع والمؤانســة* وبين غيره من الكتــب، فإنّمــا هى اختلافات جزئيــة تخصّ دقّة بعض المعلومــات أو وضوح بعض الصّــور، ولذا فإنّنــا نقرّ بوجود قيمة وثائقية عامّة للكتــاب رغم النقائص التى نرى فيــه. لم تكن الصّورة العامّة التى قدّمها لنــا التّوحيدى عن الحياة الاجتماعية مخالفة للواقــع الســائد آنذاک، ولعلّ الصّــورة عن الأحوال الاجتماعيــة تبدو أصدق من الصّورة المعطاة عن الأحوال السّياســية.

ولم تكــن أفكار التوحيدى وآراءه تختلف عن أفكار عصره، فانطبعت هذه الصورة العامّــة بنظرة المؤلّف، وبعقيدته، ولعلّ ذلک ما يفسّــر لنا تلــک الاختلافات الجزئيّة بين كتابه الإمتاع والموانســة وبين غيره من الكتــب، والمواقف التى اتّخذها أبو حيّان التّوحيــدى من مختلــف قضايا عصره، تعبّر عموماً عن عدم رضاه بالواقع الســائد فى المجتمــع، وعــن تربّصه بالعصر قيماً بديلةً وحســنةً لتخلف القيم الفاســدة ومواقفه لم تقتصــر علــى إبداء المعارضة لبوادر الدّمــار المترصّدة للمجتمع، بــل فيها تلميحٌ إلى وجود الإصلاح السّياســى والاجتماعى.

قدصوّر التّوحيدى شــؤون المجتمع وأحواله فى القرن الرّابع الهجرى وأبرز ما يهدّده مــن أخطــار داخليّة وخارجيّة، تنــذر فى كلّ مظهر من مظاهرهــا بالدّمار الذى ينتظر الحضارة الإســلامية، فبدت صورة الواقع غائمة، لايكاد يظهــر منها بصيص نور يجدّد الأمل فى غدٍ أفضل.

المصادر والمراجع

ابــن خلــدون، عبدالرحمن بن محمد. ١٩٨٨م. تاريخ ابن خلدون (ديــوان المبتدأ والخبر فى تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوى الشأن الأكبر). تحقيق خليل شحادة. ط٢. بيروت: دارالفكر.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. ۱۹۸۱م. مقدّمة ابن خلدون. ط ٤. بيروت: دارالقلم.

إبراهيم، وسيم. ١٩٩٤م. نظرية الأخلاق والتصوّف عند أبي حيّان التوحيدي. دمشق: دار دمشق.

ابن الأثير، عزالدين على بن ابى الكرم الشيبانى. ۱۹۸۹م. الكامل فى التاريخ. تحقيق على شيرى. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

ابن خلّكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر. لاتا. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد. لاتا. العقد الفريد. تحقيق الدكتور مفيد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن العماد الحنبلى، شمس الدين محمد. لاتا. شذرات الذّهب فى أخبار من ذهب. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

ابن كثير، إسماعيل بن عمر. ١٩٨٦م. البداية والنهاية. بيروت: دارالفكر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. ۱۹۹۰م. لسان العرب. بيروت: دار صادر.

أمين، أحمد. ٢٠٠٦م. ظهر الإسلام. القاهرة: المكتبة العصرية.

أنيس، إبراهيم وآخرون. لاتا. المعجم الوسيط. إسطنبول: دارالدعوة.

البيهقى، أبوالفضل. ١٩٨٢م. تاريخ البيهقى. ترجمه إلى العربية يحيى الخشاب وصادق نشأت. بيروت: دارالنهضة العربية.

التوحيدى، على بن محمد. ١٩٥٦م. الإمتاع والمؤانسة. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين. بيروت: مكتبة الحياة.

التوحيدى، على بن محمد. ١٩٥٣م. المقابسات. تحقيق حسن السندوبى. القاهرة: مطبعة الرحمانية.

التوحيدى، على بن محمد. ١٩٩٢م. أخلاق الوزيرين. تحقيق محمد بن تاويت الطنجى. بيروت: دار صادر.

الثعالبى، أبو منصور. ١٣٧٥- ١٣٧٧ق. يتيمة الدهر. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. القاهرة.

الحصرى القيروانى، إبراهيم بن على. زهر الآداب وثمر الألباب. شرح الدكتور زكى مبارك. ط ٤. بيروت: دارالجيل.

الحموى، ياقوت بن عبد الله. ١٤١٤ق. معجم الأدباء. بيروت: دار الغرب الإسلامى.

الزّركلى، خير الدين. ١٩٩٢م. الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين). ١٠ج. ط ١٠. بيروت: دارالعلم للملايين.

السيوطى، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر. ١٩٦٥م. بغية الوعاة فى طبقات اللغويين والنحاة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: البابى الحلبى.

الصفدى، صلاح الدين. ١٩٩١م. الوافى بالوفيات. ط ٢. شوتغارت: دار النشر فرانز شتاير.

الطبرى، محمد بن جرير. لاتا. تاريخ الطبرى (تاريخ الرسل والملوک). تحقيق محمد أبوالفضل

إبراهيم. ط٤. القاهرة: دارالمعارف.
العماد الأصفهانى. ١٩٥٢م. خريدة القصر. تحقيق شكرى فيصل وآخرين. تونس.
كردعلى، محمد. ١٩٣٩م. أمراء البيان. بغداد: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
الكيلانى، إبراهيم. لاتا. أبو حيان التوحيدى. ط٢. القاهرة: دارالمعارف.
مبارک، زكّى. ٢٠٠٤م. النثر الفنى فى القرن الرابع الهجرى. صيدا: منشورات المكتبة العصرية.
متز، آدام[Metz, Adam]. لاتا. الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى أو عصر النهضة فى الإسلام. تعريب محمد عبدالهادى أبو ريده. ط٥. بيروت: دارالكتاب العربى.
محيى الدين، عبدالرزاق. ١٩٤٩م. أبو حيّان التوحيدى. القاهرة: مكتبة الخانجى.
المسعودى، على بن الحسن. لاتا. مروج الذّهب و معادن الجوهر. تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد. ٤ج. بيروت: المكتبة الإسلامية.
مسكويه، أبوعلى. ١٣٧٩ش. تجارب الأمم. تحقيق أبوالقاسم إمامى. ط٢. طهران: سروش.
اليعقوبى، أحمد بن أبى يعقوب. ١٩٥٥م. تاريخ اليعقوبى. بيروت: دارالعراق.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السابع – خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م

أثر النكسة الحزيرانية على بنية مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"

شهريار نيازى*
أعظم بيگدلى**

الملخص

لقد كانت النكسة ذات تأثير واضح فى حياة المسرح العربى، فانصب اهتمام المسرحيين إجمالا بعد الخامس من حزيران، على موضوع النكسة محاولين تحليلها ومعرفة أسبابها ونتائجها وأثرها فى المجتمع باحثين عن أساليب جديدة ومنطلقات مسرحية مختلفة فى التعبير عن فاجعة حزيران ١٩٦٧م.

نكسة حزيران بمثابة حدث تاريخى هام هزّت سعدالله ونوس من أعماقه، فراح يبحث حثيثاً عن بناء جديد يستوعب هذه المرحلة الحاسمة، فخطا خطوات مجدية فى سبيل استخدام البنية المناسبة فى مسرحياته بعد النكسة، فقدم شكلاً حديثاً أو بناءً جديداً، مستفيداً من الأساليب والاتجاهات والمنطلقات المسرحية الحديثة وخبراتها للتعبير عن هذا الحدث الهائل، فباتت البنية التى جاء بها ونوس فى حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، فاتحة عهد جديد فى تاريخ المسرح السورى.

الكلمات الدليلية: النكسة، سعدالله ونوس، المسرحية، حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، البنية المسرحية.

*. أستاذ مساعد بجامعة طهران، إيران.
**. طالبة فى مرحلة الدكتوراه بجامعة طهران، إيران. Azam.Bigdeli@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٦/١٧هـ. ش

المقدمة

لاتزال توجد علاقة وطيدة بين الأدب والمنعطفات السياسية والاجتماعية الكبرى طيلة العصور الأدبية، فالمسرحية هى من أشد الأجناس الأدبية التصاقاً بحياة الشعوب فى شتى مناحيها وأكثرها اتصالاً بهمومها وانشغالاتها.

تعد النكسة الحزيرانية، أحد الأحداث التى هزت كيان الأمة العربية وأقلقت وجودها، فدخلت فى الساحة الأدبية، وخلقت هزة عنيفة فى عالم المسرح العربى. فقدمت عدداً كبيراً من الكتاب ذوى الأصوات المتميزة فى المسرح العربى عامة، والمسرح السورى خاصة، وأسرعت فى إنضاجها وإعطاءها ثراءً فى الإنتاج واتساعاً فى الرؤى، ووثقت صلة المسرح بالسياسة، فاتجه غالبية الكتاب نحو المسرح السياسى وتبنى المفاهيم والأفكار السياسية.

ساعدت النكسة فى خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح العربى، ومنحته فرصة للانطلاق والكشف عن آفاق جديدة وأساليب حديثة لاستيعاب هذه القضية المترامية.

أثرت النكسة فى توجهات ونوس المسرحية، وجعلته يبدّل أدواته المسرحية والفنية متخذاً صيغاً جديدة بعيدة عن المسرح التقليدى الجاهز.

فعلى صعيد البنية المسرحية الونوسية، فقد أثارت "حفلة سمر" ضجة كبرى، لأن البنية المستخدمة فيها هى تهديم القواعد المسرحية التقليدية، وتحويل المسرحية إلى شكل انعدم فيه الحكاية، وأصبحت مجالاً لتبادل الأفكار وصراع المواقف.

نحاول فى هذا المقال أن نتلمس أثر النكسة على بنية حفلة سمر وندرسه دراسة منهجية تحليلية مع الاهتمام بالقضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى.

النكسة والمسرح العربى

شهدت الأمة العربية منعطفات خطيرة فى تاريخها وحياتها، فهى تجد أحياناً انتكاسات تهز مشاعر الأمة من صميمها، وتقلب مفاهيمها.

باتت النكسة منعطفاً هاماً فى التاريخ العربى – الإسرائيلى بما شنّ الصهاينة من حرب عدوانية غاشمة استهدفت ثلاثة من الأقطار العربية، هى مصر وسوريا والأردن،

وذلك بعد سلسـلة من الحروب المتتالية المندلعة بين العرب والصهاينة فاستولى جيش العدو أثناء هذه الحرب على منطقة سيناء، وضمّ كثيراً من الأراضى الفلسطينية، وانتزع مرتفعات الجولان السورية والضفة الغربية فى الأردن. فكشف العدو عن أهدافه التوسعية التى لم تعد محددة فى احتلال فلسطين وحدها، وإنما يهدد العالم العربى برمته.

مثّلت النكسـة بما أفرزته من النتائج على مختلـف الأصعدة تحولاً عظيماً فى نواحى الحيـاة العربية والأدبية منهـا. فعبّر الأدب العربى بمختلف أشـكاله عن التى انفعل بها الأدباء، وتفجرت عواطفهم شـعراً ونثراً، ولمّا للمسـرح وظيفة اجتماعية، مهمته كشف أمراض المجتمع وسـلبياته والغوص فى أعماقه لمعرفة الأسـباب الجوهرية المؤدية إلى النكسـة فتركز اهتمام الكتاب المسـرحيين عليها باعتبارها أكبر كارثة منيت بها الأمة العربية بعد احتلال فلسـطين، (غصـب، ٢٠٠٥م: ٢٣٥) واختلفت رؤاهم رغم التقاءهم فى الحس القومى.

وقدشـكلت النكسـة لفتة وانتباهـة نوعية تمخضت من قلب هـذا الحدث، فتناولها المسـرحيون أمثال سعدالدين وهبة فى مسرحيتى ''المسـامير''، و''٧ سواقى''، يوسف إدريس فى ''المخططون''، ألفريد فرج فى ''النار والزيتون''، على كنعان فى ''السـيل''، ممدوح عـدوان فى ''محاكمة الرجل الذى لم يحارب''، على عقلة عرسـان فى ''عراضة الخصوم''، فرحان بلبل فى ''الممثلون يتراشـقون بالحجـارة''، وليد إخلاصى فى ''يوم أسقطنا طائر الوهم'' وغيرها من المسرحيات التى لايتسع ذكرها فى هذه العجالة. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ٥٩؛ غنيم، ١٩٩٦م: ١٨٨)

ويأتى سعدالله ونوس فى مقدمة هؤلاء الكتاب، فيناقشها فى مسرحيته ''حفلة سمر''. احتلت هذه المسـرحية مكانـة مرموقة بين المسـرحيات الحزيرانيـة، إذ اقترن اسمها بالنكسـة، وتعامل صاحبها معها بوعى عميق وإدراك واع واضعاً يده بجرأة بالغة على أسـبابها، وتجاوز البنية المسـرحية الأوروبية، ورسم بنية جديدة لعمله المسرحى مازال معظم المسرحيين ينسجون على غراره، ويبدعون على منواله. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٤)

ونوس المسرحى

يعد سـعدالله ونوس واحداً من المسرحيين العرب المشـهورين الذين تفرغوا للعمل

المسرحى تأليفاً وإخراجاً وإدارة فرقة، ومن أولئک الذين كثفوا الإنتاجات المسرحية. فخلال حياته المسرحية كتب مسرحيات عدة بلغ عددها أكثر من خمس عشرة مسرحية. فمن أهمها "ميدوزا تحدق فى الحياة" (١٩٦٣)، "جثة على الرصيف" (١٩٦٣)، "مأساة بائع الدبس الفقير" (١٩٦٥)، "الجراد" (١٩٦٥)، "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" (١٩٦٨)، "الفيل يا ملک الزمان" (١٩٦٩)، "مغامرة رأس المملوک جابر" (١٩٧٠)، "الملک هو الملک" (١٩٧٧)، "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة" (١٩٧٨)، "الاغتصاب" (١٩٨٦)، "منمنمات تاريخية" (١٩٩٣)، "ملحمة السراب" (١٩٩٥) (عزام، ٢٠٠٣م: ٩-١٠) وغيرها. إلى جانب أعماله الإبداعية لقدصاغ ونوس أفكاره عن المسرح والثقافة بشكل نظرى فى كتابى "بيانات لمسرح عربى جديد" و"هوامش إبداعية" كما ساهم فى ترسيخ أسس المهرجانات، وترأس المجلات وإنشاء المعاهد المسرحية. (حمود، ٢٠٠٢م: ١٩٤)

عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية بكل مشاعره وتفاعل معها، مما انعكس على تكوينه النفسى والجسدى ألماً ومكابدة، كما انعكس على حسه الفنى قلقاً وإبداعاً. وكانت حفلة سمر استجابة حقيقية للنكسة حيث أعقبها ونوس بكتابة "مغامرة رأس المملوک جابر" عنها بعد أربع سنوات من وقوعها حين كان لهيب أحزانها مايزال يقرع النفوس. فإبداعاته كانت نتيجة تفاعله مع الظروف ومواكبته للأحداث. فالنكسة كانت أكثرها أهمية فى تطوير توجهاته المسرحية، وأشدها إسهاماً فى تشكيل جوهر المسرح الونوسى فى مراحله التالية. (محمد حمو، ١٩٩٩م: ١٤٣ - ١٤١)

خلاصة مسرحية حفلة سمر

غداة حرب حزيران ١٩٦٧م، كان معظم مدراء المؤسسات الرسمية مندفعين بحماسهم التقليدى لكى يثبتوا وجود مؤسساتهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣) وفى مسرح رسمى دعوة للجمهور لمشاهدة مسرحية "صفير الأرواح" للكاتب عبدالغنى، لكن العرض لايبدأ، وبدأ المتفرجون يتذمرون. يتقدم المخرج إلى الجمهور معتذراً عن التأخير بسبب تخلى مؤلف النص المسرحى عن نصه، ثم يدور حوار بين المخرج والمؤلف على المنصة،

فيصور المخرج خلاله مسرحية تتجسد أحداث الحرب فى إحدى القرى الحدودية حيث يجتمع أهلها للتشاور فيما يجب فعله. فينقسم الناس إلى فريقين؛ فريق يرى ضرورة الرحيل، وعلى رأسه المختار، وفريق يصر على المواجهة، وعلى رأسه عبدالله. فيبدى كل فريق وجهة نظره بالكلام والفعل. تتعالى أصوات الجمهور احتجاجاً على الصورة المشوهة للحرب المعروضة. فيعلن المخرج عن بدء سهرة من الغناء الشعبى والرقص، إلا أن جمهور الصالة يسخر منه ومن الوقت الذى اختاره لتقديم تلك المنوعات. ففى هذه الأثناء يصعد فلاح من بين المشاهدين إلى الخشبة، ورغم محاولة ابنه لإعادته إلى مكانه، يتدخل فى الحدث ويشارك فى النقاش. فيبدأ بالحديث عن قريته وأهلها محاوراً صديقه "أبا الفرج". فيحتد المخرج متضايقاً من احتلالهما المنصة، بينما المؤلف يؤلبهما على المثابرة بالطلب وكشف الحقيقة. فيزداد الحوار حرارة لتدخّل الجمهور فيه، فتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، وتتوسع دائرة النقاش بين الجمهور على المنصة باحثة عن أسباب الهزيمة.

وفى خضم الأحداث يتدخل رجل رسمى من بين الجمهور مشيراً إلى عدد من رجاله بالانتشار فى الصالة، وإغلاق أبوابها وإشهار المسدسات نحو المتفرجين، وإلقاء القبض على بعض المشاركين فى الاجتماع على المنصة بتهمة التآمر على الحاكم، ويتجه لإلقاء خطبة مؤكداً فيها أن مصلحة الوطن هى التى دفعته إلى ما قام به، لأن المقبوض عليهم هم متآمرون وعملاء الاستعمار.

بنية مسرحية حفلة سمر

إن الفن يتحرك فى عالم متغير وفق تيارات العصر، ويعمل وفق حاجات تطور تفرضها المتغيرات والأحداث السياسية والاجتماعية وما إلى ذلك. فالقدرة فى التجاوب مع روح العصر تعد من أبرز خصائص المسرح باعتباره فنا من الفنون. (العشماوى، لاتا: ١١١) فلو تتبعنا متغيرات المجتمع العربى لايمكننا تجاهل القضايا الفنية والظواهر المتعلقة بالبناء المسرحى، والتى كانت حصيلة متغيرات المجتمع. فالنكسة بوصفها متغيرة سياسية خلقت ظاهرة مسرحية وقف عندها كبار المسرحيين باحثين عن أساليب

جديدة لها القدرة على احتواء أبعادها المتعددة، فمن هؤلاء الكبار سعدالله ونوس حيث انعكست قضية حزيران انعكاساً واضحاً فی بنية مسرحيته حفلة سمر. فنخصص الحصة المتبقية من البحث لدراستها.

حفلة سمر والخروج عن البنية التقليدية

كان ونوس يميل منذ مسرحياته الأولی، إلی الاتجاه الذی يحاول كسر إطار المسرحية التقليدية، وتزامنت محاولاته فی البحث عن الشكل الفنی المجدد مع حادثة حزيران. فاستخدم البناء المسرحی الجديد سلاحاً فی معالجتها. (بلبل، ۲۰۰۲م: ٤۷٥) فتجلت هذه المحاولات فی تقديم مسرحيته حفلة سمر، مستمدا فيها من تقنيات المسارح العالمية خاصة بعدما اطلع عليها، والتقی برواد اتجاهاتها الحديثة من أمثال ''بيسكاتور''، ''بريشت''، ''بيتر فايس''، ''لويجی بيراندللو''، فرغب فی مجاراتهم. (عزام، ۲۰۰۳م: ۱٦)

رسم ونوس موقفا فی مسرحية حفلة سمر، أكد فيه علی رغبة خروجه من البنية التقليدية، فخروج عبدالغنی الشاعر من نصه المبنی حسب القواعد التقليدية بصرامة تركيبه ورفضه الحاسم له وعدم موافقته علی عرضه لاعتباره مزيجا من ميلودراما البطولة وادعاءات لم تقع، يرمز إلی رغبة ونوس الجامحة فی التخلّی عن البناء التقليدی والدعوة إلی اختيار نص بما يتلاءم مع الحادث الحزيرانی. (بلبل، ۲۰۰۲م: ٤۷۷) ظهر تحطيم قواعد المسرح التقليدية فی مسرحية حفلة سمر فی عدة نواحی يمكن معالجتها فيما يلی:

۱. عدم التركيز فی الحدث المسرحی

اهتم أرسطو بالحكاية، لأنها أساس الفعل، وجعل الحكاية محور أهم النواحی الفنية والوظيفية المسرحية من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير. (غنيمی هلال، ۲۰۰۱م: ٥٤۹) أما الاتجاهات المسرحية الحديثة التی تأثر بها ونوس كالبريشتی والبريدنللی فلم تعتمد علی الحكاية مثلما اعتمدت عليها المسرحيات التقليدية. فالحكاية أو الحدث من وجهة نظر ونوس وسيلة وليست غاية بذاتها. (بلبل، ۲۰۰۲م: ٤۷۷) فظل سعدالله ينكر

الإسراف فى إعطاء الحكاية أهمية كبيرة.

ففى مسرحية حفلة سمر لايواجه المتفرج أحداثاً كالتى يجدها فى المسرحيات التقليدية، بل لايوجد حدث متسلســل أو حكاية مستمرة على امتداد المسرحية بتاتاً. وإنما يجرى الكاتب مجموعة من الحوارات على لســان المخرج أو الشخصيات الأخرى تكشف لنا عن المشاهد أو قل الحكايات المتقطعة البعيدة عن التصاعد الدرامى التقليدى كما يقول المخرج مخاطباً عبدالغنى بلمّ شتات ما فى ذهنه:

«ســأقول لــک، إنها اللوحة الأخــرى... ذكرت لک فى البدايــة أن كل ما لدى هو مجموعــة من الصور المبعثــرة، لكن ها إن كل الصور بضربة مــن خيالک، تنعقد عراها وترتبط.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فعلى الرغم من أن ونوساً قدأهمل وحدة الحكاية. فليس فى المسرحية حدث رئيسى يتابــع المتلقى (المتفــرج) خطوطه من بدايته إلى نهايته، لكنــه لم يهمل وحدة الموضوع. فالَمشــاهد أو الأحــداث تتراصف إلــى جانب بعضها البعــض ولاتتراكب فوق بعضها البعض أبداً. وثمة انقطاعات مفاجئة بينها أيضاً، فليســت إلا ظاهرياً ومقصوداً فنياً من قبل الكاتب ليهمل المتفرج على التفكير فى موضوع جليل.

فالرباط الخفى الذى يجمع الأحداث ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله، وهذه الفكرة هى قضية حزيران. فربما طبيعة حزيران الجادة هى التى دفعت ونوســاً إلى اتخاذ بنية متميزة تبعد المتلقى من الاندماج فى الحدث المســرحى، وتدعوه إلى التغيير بمعزل عن الإمتاع والتطهير اللذين يرمى إليهما المسرح الأرسطى التقليدى.

فمهمة المسرح عند ونوس خاصة فى حفلة سمر بخلاف ذلک(أى الإمتاع) فهو يقول: ينبغى أن نشــحّن لا أن نفّرغ. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥) ويزيد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعى جماعى بالمصير التاريخى لنا. (المصدر السابق: ٢٥)

فأسلوب سعدالله فى بناء الحكاية من خلال المشاهد المتراصفة لاالمتراكبة مع دخول الراوى (المخرج) فى التمهيد للأحداث والتعليق عليها هو جوهر حفلة سمر، وهذه السمة بارزة فى بناء نص حفلة سمر، لذلک عمّق هذا الأسلوب فيها.

٢. تقويض المسافة (العلاقة الساكنة التقليدية) بين الخشبة والصالة

ثمّة علاقة قربى تربط بين المسرح والجمهور منذ آماد طويلة، وتلك بديهية اقتضتها طبيعة وصيرورة المسرح (الأعسم، ٢٠١١م: ١٠٣) لالكونه رافداً ثقافياً أو سلاحاً فكرياً وإعلامياً فحسب، بل لكونه أبا الفنون.

فإذن المسرح فى جوهره حدث اجتماعى لاوجود له دون الجمهور. فإنه لصيق بالجماهير من ضميرها ويجسّد تجربتها. (ج. ل ستيان، ١٩٩٥م: ٥٦٣) ويكتسب المسرح أبعاداً إنسانية مادام هدفه الأساسى خدمة الجماعة.

وبعدما استحوذت العزلة القديمة بين الخشبة (المسرح) والصالة (الجمهور) فى المسارح الكلاسيكية منذ أزمنة بعيدة، أخذت المسرحيات الحديثة تعرف أهمية الجمهور ودوره الإيجابى فى توجيه المسرح، إذ هو هدف العرض. فعليه أن يمارس حقوقه كاملة، وألا يكون سلبياً يأخذ ما يقدم إليه دون اعتراض وتمحيص. (عزام، ٢٠٠٣م: ٥٩)

قام ونوس بتوظيف الجمهور فى مسرحه وأعطى له دوراً بارزاً فى تقديم أحداث مسرحياته، ففى حفلة سمر بنى ونوس شكلاً جديداً يخترق العلاقة الساكنة بين الخشبة والصالة. فيستدعى ونوس الجمهور للمداخلة فى أحداث المسرحية وتوجيهها إلى الأمام.

فالجمهور الونوسى فى حفلة سمر لايجلس صامتاً على مقعده فى الصالة مندهشاً ومندمجاً بما يجرى أمامه من الأحداث ومستسلماً بما يعرض له من الأفكار، بل يتجاوز المسافة التقليدية الواهية القائمة بين الخشبة والصالة ويفرض نفسه كعنصر أساسى لاغنى عنه فى المسرحية. ففى هذه المسرحية جاء انسحاب الكاتب عن نصه وتأخير عرضه فى وقته المناسب، إذ استطاع ونوس بهذه المبادرة الواعية الموضوعة فى المسرحية يمهّد الأرضية مفسحاً المجال للجمهور للمشاركة فى أحداثها.

فى حفلة سمر عندما لايجد المتفرج جواباً لأسئلته حول التأخير، نراه بشكل تلقائى يتدخّل، ويطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك قد وضع ونوس اللبنة الأولى لتعليم المتلقى الرفض والاحتجاج والمطالبة.

تتناثر عبارات مختلفة على ألسنة الجمهور:

ما هذا؟ لسنا عبيد آبائهم.
يا للمهزلة! أهو فندق أم مسرح؟
أيه ... لم نأت كى ننام.
عطل فنى،
كالخطأ المطبعى تبرير سهل لكل الحماقات،
لعله أزمة وراء الكواليس،
أو الممثلين ضيّعوا أدوارهم. (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٥ – ٣٤)

ذهب ونوس إلى أبعد من ذلک، ويوكل توجيه المسرحية وتصويرها إلى الجمهور. فأضفى عليه طابعاً مسرحياً؛ لذلک يصور ونوس المشاهد المتقطعة فى حفلة سمر مستعيناً بالجمهور. فعبدالرحمن وأبو الفرج والمتفرجون الآخرون الذين فاجأوا الخشبة باقتحامهم فيها كانوا من الجمهور أو ببيان أفضل كانوا من الممثلين المبثوثين بين الجمهور يتحدثون إلى مَن على الخشبة، وكأنهم من الجمهور. وبهذا يزال الحائط الرابع بين الخشبة والصالة. فمشاركة الجمهور لايزيل جدار الوهم فحسب، بل يخلق وجوداً حقيقياً ومشاركة فعلية بين الخشبة والصالة، وهذه خطوة فى سبيل التواصل بين الطرفين. وقد حقق ونوس اشتراک الصالة والخشبة فى حوار جدلى مرتجل وساخن يؤدى فى النهاية إلى إحساس عميق بالجماعية. وربّما ونوس أراد بذلک أن يعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً (ونوس، ١٩٩٦م: ٣٧)

فحاول ونوس توريط الجمهور بالحدث وخصص أدواراً له على طول المسرحية حيث نرى قسطاً ملحوظاً من المسرحية يدور حول المتفرجين أو الجمهور الذين أطلق عليهم ونوس اسم المتفرج١، أو المتفرج٢، أو المتفرج٣، و...

فيصف ونوس حالة الشعب أثناء الهزيمة من خلال الحوارات المتبادلة بين الجمهور:

المتفرج٧: كنا نريد فقط ألا نقبل. كنا نريد أن نكون مسؤولين فى ذلک اليوم من حزيران سالت بنا الشوارع، وكنا جميعاً هذا الهتاف الوجيز الواضح. ماذا تطلبون؟

المجموعة: السلاح.

المخرج: لا فى هذا المكان، اختاروا مسرحاً آخر. أى، مسرحٍ آخر.

(يتابع المتفرجون لعبتهم لامبالين بصراحة)
المتفرج٧: أراد الخبازون أن يحشوا خبزهم قنابل، ويطعموه للغزاة.
المتفرج٣: أراد الحدادون أن يذوبوا معادنهم ويغرسوها مسامير تحت أقدام العدو.
امرأة (من الصالة): أرادت النساء صنع رصاص وقنابل من حليهن.
امرأة (من الصالة): أرادت النساء أن يضعن خوذات بدلاً من المساحيق.
المتفرج٧: ذلک اليوم من حزيران نسى الجوعان جوعه.
المتفرج٣: نسى العريان عريه.

وهكذا تستمر الحوارات، وأخيراً يقول المتفرج السابع مردداً قول المسؤولين: قالوا لنا: عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذيعاتكم بطولات جيشنا الباسل، وفى لحظات تفرقت جموعنا التى احتشدت بنا الشوارع دون موعد. (ونوس، ١٩٩٦م: ١١٩– ١١٧)

لعل طبيعة الموضوع المتضمن فى حفلة سمر، ونعنى به نكسة حزيران وأسبابها ونتائجها وحمل مسؤولية الهزيمة للجميع بدءاً من الناس البسطاء الذين نزحوا أرضهم إلى التنظيمات الشعبية، وانتهاءً بالسلطة هى التى حثت ونوساً فى حفلة سمر إلى اقتراب من الجمهور وإشراكهم فى الحدث مما ترتب عليه تحطيم الجدار الرابع؛ لأن إشراک الجمهور فى الحدث يجعله مهتماً ومبصراً بقضاياه الاجتماعية والسياسية ومشاركته العظيمة فيها، وينتج عن ذلک وعياً سياسياً لما يدور حوله. (جندارى، ٢٠٠٤م: ١٧٦)

فإشراک المشاهدين من أجل التطلع إلى واقعه والبحث عمّا أودى به إلى هذا الواقع هو من أهداف ونوس فى خلق مسرحيته هذه. إلى جانب ذلک فقد أراد ونوس بإشراک الجمهور فى حفلة سمر معالجة واقع الهزيمة وإلقاء المسؤولية على عاتق الجميع من دون توجهه إلى فئة أو طبقة معينة فى المجتمع. فالمجتمع كله مسؤول عما حدث فى حزيران. (عبّود، ٢٠٠٨م: ١٣٣) فما انحازت حفلة سمر إلى إدانة موقف معين دون آخر كمسرح بيترفايس مثلاً، بل باتت حفلة سمر مسرحية لكل الاتجاهات السياسية بطريقة أرضت جمعيها رغم إدانتها جميعاً. (غصب، ٢٠٠٥م: ٢٣٩)

يؤكد ونوس على مسؤولية الجميع عبر ما يدور على لسان المتفرج١:

«إنى هروبهم، إننا هروبهم، إننا الهرب ذاته، هذا ما أفكر به يعكسون وجهى فى

المرآة. إنى أهاجم نفسى فى المرآة. إنى مسؤول. إنک مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ١٠٢)

اقترب ونوس أيضاً فى المعالجة المسرحية من بيترفايس إذ يهدف الأخير بإدماج الجمهور فى محاكمة بشكل يختلف عما يحدث فى قاعة المحكمة وأن يساهم فى معرفة الموقف هذا ما توفر فى حفلة سمر عندما شارک الجمهور فى الحوار والقص وتبادل الآراء، بحيث كلٌ عبر عن رأيه الخاص عن الحدث وأسبابه فأصبح المسرح يشبه إلى حد ما بما يجرى فى قاعة محكمة غير تقليدية. (جندارى، ٢٠٠٤م: ١٧٨)

المتفرج: دعنا الآن وأصغ إلى الجماعة ما لنا به، أعود فأسألكم، ولماذا خرجتم من قريتكم؟

عزت: شارد النبرة السؤال نفسه يتناوله لسان من لسان.

عبدالرحمن: يا سبحان الله، وماذا كانوا يريدون أن نفعل، الحرب تقوم، فهل نستطيع البقاء؟

المتفرج: ولم لاتستطيعون البقاء؟

عبدالرحمن: متردداً لأن ... الحرب تقوم ... (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٤)

فمما مرّ بنا يمكن القول أن ونوساً تمكن بجعل هذه المسرحية تشاركياً بين الجمهور والخشبة من تحقيق حوار خصب ووعى جماهيرى بالواقع والمصير، وأراد بإشراک الجمهور فى المسرحية أن يرمز إلى مسؤوليته تجاه الهزيمة الشاملة الأطراف.

٣. اتّباع البناء الارتجالى أو المسرح داخل المسرح

المسرح الارتجالى هو كوميديا شعبية إيطالية يعتمد على الارتجال وأسسه بيرانديللو ووضع معظم مسرحياته مبنية عليه.

رحل المسرح الارتجالى إلى المسرح العربى لاسيما وأنه يوافق مسرحيات من التراث العربى كمسرح الحلقة، ومسرح الحكواتى. (عزام، ٢٠٠٣م: ١٦٥-١٦٣) اتبع ونوس الارتجال فى مسرحه كما اتبع سواه من المسرحيين العرب، لكن الاتباع لديه ترافقه الخصوصية والإبداع.

لجأ ونوس فى حفلة سمر إلى اســتخدام صيغة المســرح المرتجل المصحوب بأسلوب المسرح داخل المســرح والتوجه إلى قضية مهمة تشكل محوراً لهموم الجماهير. (عبود، ٢٠٠٨م: ١٢٥) لعل ارتجالية نص حفلة سمر تتضح من كلام ونوس أكثر اتضاحاً عندما يقول: «وأنا أمضى فى كتابة حفلة سمر لم أفكر بأصول مسرحية ولابمقتضيات جنس أدبى محدد لم تخطر ببالى أية قضايا نقدية.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٣٨)

فالارتجالية ظلت سمة طاغية على هذه المســرحية. فالمتلقى سواء القارئ أو المتفرج يلاحظ وجود مســرحين فى المســرحية؛ مســرح رسمى انتهازى، يزيف الحقائق، ويقدم صورة كاذبة لما يجرى، وهذا المســرح متمثــل فى كلام المخرج (الأحداث التى تصورها المخرج من خلال حديثه مع المؤلف)، ومسرح آخر حقيقى واقعى وشعبى يكشف ويعرى الأنظمة وبناها الفاســدة، ويقدم الصورة الحقيقية للوطن المهزوم. (الأحداث التى دارت بين المخرج والجمهور داخل الصالة) (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤ — ١٢٢)

تناول ونوس كارثة الهزيمة الآنية باســتخدامه الصيغة المرتجلة، ووجدها خير وسيلة تعبيرية عنها لما تقترب هذه الصيغة بتقاليد روح المسرح الشعبى العربى، وأهمها الالتحام بــين المتفرجين والخشــبة ورفض فكرة اندماج فى النص المعروض. لعل ما أســهم بهذا الالتحــام هو الارتجال. (عصمت، ٢٠٠٢م: ٨٨) يقــول ونوس فى هذا الخصوص: «لقد اســتلهمت البنية المســرحية فى حفلة سمر من طبيعة المتفرج فى بلدنا، هذا المتفرج الذى لايندمــج، ويجلس فى المســرح بعفوية تكاد تكــون ديمقراطية، تاركاً لنفســه الحرية فى التعامل والاستجابة والتعليق.» (ونوس، ١٩٩٦م: ٩٨- ٩٧)

فعندما يلفت المتلقى أنظاره إلى أحداث المســرحية يكتشــف الارتجال منذ الوهلة الأولى. فهيكلية المســرحية مبنية على الارتجال من الأســاس. فلمّا يحتار المخرج بعدم وجــود نــص معروض يميل إلى اتخــاذ الارتجال عوضاً عما يشــعره المتلقى من الفراغ جراء غياب المادة المعروضة، فدون اســتعداد مســبق يبدأ المخرج بالحوارات المرتجلة مع المؤلف، وتســتمر هذه الارتجالية فى ثنايا المسرحية حيث يفقد المخرج التركيز على المســرحية بسببها. فلايقدر هو ولامتلقى المســرحية أن يتوقعا بما سيحدث. يصير الأمر أكثر تعقيداً بانضمام الجمهور إلى الخشــبة. فلايستطيع أحداً أن يتنبأ من يريد النهوض

من مكانه، ويستلم مقاليد الكلام مستهلاً الحديث عن نفسه ومجتمعه المتزعزع الأركان إثر الهزيمة موجهاً الحديث إلى حيث يشاء دون تنسيق مسبق.

هذه الارتجالية تعم أرجاء المسرحية، فتحولها إلى حفلة نقاش تعج بآراء المتفرجين وأحاديثهم العفوية عن الحدث الحزيرانى مما تساعد رغم عفويتها فى اكتمال رسم المشاهد أو اللوحات المسرحية.

هذه الارتجالية المدرجة فى نص حفلة سمر تذكرنا إلى حد ما بنص مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" لبيرانديللو مع بعض وجوه الافتراق، فلنتراجع عن الإشارة إليها حفاظاً على إيجاز البحث.

فهذه الاستجابة العفوية المتأثرة بآنية حزيران فى حفلة سمر تعد من إنجازات ونوس النصية، فتطوّر بذلک المعنى العام لماهية النص المرتجل، وتكمن براعة ونوس فى إتيان المسرحية فى صورة تأليفية مصطنعة، وليست ارتجالية حقيقية. (أبوهيف، ٢٠٠٢م: ٢٧٨)
تنتهى المسرحية بقول أحد الحضور مؤكداً على ارتجاليتها:

المتفرج٣: الليلة ارتجلنا، أما غداً فلعلكم تتجاوزون الارتجال. (ونوس، ١٩٩٦م: ١٢٦)

٤. استخدام تقنية التغريب

يرتبط مفهوم التغريب بمسرح بريشت. فكان بريشت يصر أن يجعل المتفرج فى حالة يقظة واعية مستعدة للجدل والنقاش. فالتغريب لديه وسيلة لتغيير المسرح وتنوير الجمهور وحثه على اتخاذ موقف فاعل.

تحمس بعض المسرحيين العرب لمنهج بريشت، فمنهجه هو ما كانت تحتاجه الأمة العربية والمسرحية العربية بعيد حزيران لاتخاذه المسرح أداة لتعليم الناس وتوعيتهم. فانتهجوا منهج التغريب من خلال أساليب التغريب، منها استخدام الراوى، واللافتات، التوجه إلى الجمهور و مخاطبته وفضح اللعبة المسرحية أمام الجمهور. (غنيم، ١٩٩٦م: ٢٧٧ - ٢٧٦)

استخدم ونوس فى حفلة سمر بعض أساليب التغريب منها:

٥. استخدام اللافتة

اعتمد ونوس على اللافتة فى بداية عرض مسـرحه، فالمشاهد أو المتفرج على غير العادة يدخل إلى الصالة ويجد الصالة مضاءة والخشـبة مضاءة أيضاً بلا سـتارة، فأول مـا يقتحم وجه وعينه لوحة أو لافتة سـوداء متدلية فى مقدمة الخشـبة مكتوب عليها: «فى تمام السـاعة التاسـعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧، شنت اسرائيل دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الأمبريالية العالمية هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشـها، واحتلت جزءاً جديداً مـن أراضيها ...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٤) استهدف ونوس باستخدامه اللافتة كعنصر وصفى تسجيلى وثائقى كعادة بيترفايس فى مسارحه، التعامل مع الجمهور بشكل مباشر وإدخاله فى قلب الحدث مباشرة.

٦. استخدام الراوى

فقداسـتفاد ونوس فى حفلة سمر من شـخصية الراوى المتمثل فى شـخصية المخرج، فالمخرج فى حفلة سمر يحتل مكان الراوى فى صورته الجديدة فيقوم بالتعليق والشرح أو مخاطبة الجمهور بشكل مباشر، يقول المخرج مخاطباً الجمهور:

المخرج: أيها السـادة. رجاء أن تسـاعدونى على أداء هذه المهمة الشـاقة. ترددت كثـيراً فى القيام بها. ولكـن ما العمل؟ كان الرسميون قدتسـلموا دعواتهم فعلاً، وكانت معظم التذاكر قد حجزت.

المتفرجون (من الصالة): أوه ... وإذن.

– وإذن.

المخـرج: هدوءاً .. هـدوءاً .. من حقكـم أن تطلعوا على الحقيقـة كاملة. (ونوس، ١٩٩٦م: ٢٦)

تنجلى ملامح المخرج كراوى أكثر عندما يرسـم اللوحات أو المشاهد المسرحية بين الحـين والآخر كأنه يحل محـل الكاتب فى تصوير الحدث ورسـم أماكن وقوعه. يصف المخرج قرية تدور فيه بعض الأحداث قائلاً:

– «أتخيل قرية من هذه القرى الأمامية، التى استيقظت على صوت القنابل وضوضاء

الحرب، قرية عادية كقرى ريفنا بيوتها ترابية مبعثرة بلانظام، لكنهما كما فى كل القرى، تلتف حول منهل يتوسط باحة فسيحة هى ساحة القرية. يمين الساحة يقوم مسجد حجرى، اشرأبت نحو السماء مئذنته. فى هذه القرية ريفيون ككل الريفيين. رجال صلاب يحملون شهامتهم وكبرياءهم كالكوفيات البيضاء التى تغطى رؤوسهم و...» (ونوس، ١٩٩٦م: ٤٨)

فالمخرج بصفته راوياً يشعل فتيل الأحداث، فيمسكها الآخرون من الشخصيات المسرحية لتقديمها إلى الأمام، فحضور الراوى فى حفلة سمر يؤدى إلى يقظة المتفرجين وكسر الإيهام المسرحى.

فتم استخدام اللافتة والراوى كما يتم تنصيب الديكور أثناء العرض المسرحى دون التأثير على استمرارية الحدث مما يساعد على إبعاد المتفرج عن الاندماج والاستغراق بالحدث. فجاء فى إحدى المشاهد المتراصفة: «يتغير الضوء على المسرح، فينقلب غضارياً مشحوناً بالغبار والغازات. يدخل عمال الديكور حاملين لوحين من الخشب معفرين بالوحل والتراب، يركبانهما يميناً على المسرح، ويصنعان منهما مايشبه الخندق.» (ونوس، ١٩٦٦م: ٤١)

فضلاً لما حققه ونوس من المنجزات المسرحية فى حفلة سمر، فإنه أورد الأحداث على التوالى طوال المسرحية. فنراه يبدأ بمقدمة فقط دون تقسيمها إلى فصول أو مشاهد مستقلة. (معلا، ١٩٨٢م: ١٢٤) لذلک يتم تنصيب الديكور أثناء المسرح، ربما قصد ونوس بذلک إبقاء المتفرج واعياً، وعدم نسيانه الحدث الحزيرانى لحظة واحدة إلى جانب محاولته فى تحديث الشكل المسرحى. فصارت حفلة سمر من هذه الناحية تمثل حداثة مسرحية مختلفة عن أشكال المسرح العالمى ومتجاوبة مع طبيعة المتفرج العربى.

النتيجة

فى خاتمة هذا البحث يمكننا أن نسجل النتائج التالية:

– تعد المسرحية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية توفيقاً فى الاقتراب من جوهر القضايا الأساسية للواقع.

– خلقــت نكســة الخامس مــن حزيران ظاهرة مســرحية عربيــة إذ وقف عندها المسرحيون بتنوع أصواتهم وتعابيرهم الفنية المختلفة عن الحدث الحزيرانى.

– ساعدت النكسة فى خلق فاعلية جديدة وجادة للمسرح الونوسى، وأعطته فرصة للانطلاق والكشف عن مواهبه الجديدة.

– استطاع ونوس أن يؤرخ لحدث تاريخى، ويجسّده فعلاً حقيقياً على خشبة المسرح حســبه أنه ارتبط بالواقــع، وعبّر عنه، وتفاعل معه، وحــرك الجماهير العريضة، وقدم معرفة حقيقية من خلال الوعى العميق وإدراك الحقائق.

– تعــد حفلــة سمر بياناً لمســرح عربى جديد تصــدت للقضايا المصريــة، وحاولت الجماهير على اتخاذ موقف من القضايا.

– باتــت حفلــة سمر الخطوة الأولى التى خطاها ونوس نحو المســرح السياســى أو التسييســى، فقدم شكلاً جديداً يتلاءم مع ما طرحه من أفكار، وقدم مضموناً ينطلق من واقع الشعب.

– خلقت حفلة سمر من الناحية الجمالية أفقاً للعمل المسرحى من حيث البحث عن الشكل وتجاوز البنية المسرحية التقليدية.

– ســعدالله ونوس هو مبدع هذا الشــكل الجديد الذى وجده مناسباً لطبيعة المتفرج العربى، والذى تمخض عن حدث كبير كهزيمة حزيران.

المصادر والمراجع

أبوهيف، عبدالله. ۱۹۹۹م. *المسرح العربى المعاصر قضايا ورؤى وتجارب*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الأعســم، باســم. ۲۰۱۱م. *الثابت والمتحرك فى الخطاب المســرحى*. ط۱. دمشــق: تموز للطباعة والنشر.

بلبل، فرحان. ۲۰۰۲م. *من التقليد إلى التجديد فى الأدب المســرحى السورى*. دمشق: منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية.

جندارى جمعة، إبراهيم. ۲۰۰٤م. *النص المســرحى ونكســة حزيران*. دمشــق: منشورات وزارة الثقافة.

حمّود، فاطمة. ۲۰۰۲م. *المســرح فى ســوريا بين الريادة والتأصيل*. ط۲. دمشق: منشورات مطبعة

التعاونية.

ستيان، ج.ل. ١٩٩٥م. *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*. ترجمة: محمد حمّول. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عبّود، مصطفى. ٢٠٠٨م. *سعدالله ونوس في مرآة النقد*. دمشق: وزارة الثقافة.

عزّام، محمد. ٢٠٠٣م. *مسرح سعدالله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي*. ط١. دمشق: دار علاءالدين.

العشماوي، محمد زكي. لاتا. *المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة*. بيروت: دار النهضة العربية.

عصمت، رياض. ٢٠٠٢م. *بقعة ضوء (دراسات تطبيقية في المسرح العربي)*. ط٢. دمشق: منشورات وزارة الثقافة — المعهد العالي للفنون المسرحية.

غصب، مروان. ٢٠٠٥م. *دراسات في المسرح السوري*. حمص: منشورات جامعة البعث.

غنيم، غسّان. ١٩٩٦م. *المسرح السياسي في سوريا*. ط١. دمشق: منشورات دار علاءالدين.

غنيمي هلال، محمد. ٢٠٠١م. *النقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.

محمد حمّو، حورية. ١٩٩٩م. *تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا و مصر*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

نديم معلا، محمد. ١٩٨٢م. *الأدب المسرحي في سوريا نشأته وتطويره*. دمشق: مؤسسة الوحدة.

ونوس، سعدالله. ١٩٩٦م. *الأعمال الكاملة*. ج١و٣. ط١. دمشق: منشورات الأهالي.